



HAL
open science

Comment peut-on être classique au tournant des XIX^e et XX^e siècles?

Élodie Dufour

► **To cite this version:**

Élodie Dufour. Comment peut-on être classique au tournant des XIX^e et XX^e siècles?. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2017. Français. NNT : 2017GREAL016 . tel-01822639

HAL Id: tel-01822639

<https://theses.hal.science/tel-01822639v1>

Submitted on 25 Jun 2018

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTE UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Langue, littérature et sciences humaines / Lettres
et arts / Littérature française et francophone**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Élodie DUFOUR

Thèse dirigée par **M. Bertrand Vibert**, professeur à l'UGA

préparée au sein du **Laboratoire Litt&Arts (UMR 5316)**
dans l'**École Doctorale LLSH**

Comment peut-on être classique au tournant des XIX^e et XX^e siècles ?

Thèse soutenue publiquement le **24 novembre 2017**,
devant le jury composé de :

M^{me} Sophie BASCH

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne (Rapporteur)

M. Claude COSTE

Professeur à l'Université de Cergy-Pontoise (Président du jury)

M. Gilles PHILIPPE

Professeur à l'Université de Lausanne (Membre)

M. Bernard ROUKHOMOVSKY

Maître de conférence HDR à l'Université Grenoble Alpes (Membre)

M^{me} Isabelle SERÇA

Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès (Rapporteur)



Remerciements

Pour m'avoir orientée depuis mes premiers pas dans le monde de la recherche, pour n'avoir ménagé ni votre temps ni vos efforts, pour ne m'avoir pas mesuré votre patience, mes remerciements vous sont adressés en premier, M. Bertrand Vibert. Vous avez accompagné mes travaux de thèse depuis 2014, mais ma dette est beaucoup plus ancienne. Je vous dois avant cela la direction de mon master, mais aussi des cours, de licence, d'agrégation, ainsi que de nombreux conversations plus informelles, qui m'ont formée depuis dix ans. Monsieur, vous êtes bien pour moi et pour une génération d'étudiants, un maître.

L'un de vos adages me vient souvent à l'esprit : « les études littéraires sont une discipline à maturation lente ». La recette de gelée de mandarines dont vous m'avez un jour confié le secret était bel et bien un complément bibliographique pertinent. Les fruits récoltés, il fallut encore les jeter dans la cuve et les laisser réduire jusqu'à ce qu'ils confiturent, et si la gelée n'a pas « pris », ce ne sera pas faute de vos conseils.

Je remercie encore ceux qui ont apporté le sucre. À MM. Gilles Philippe, Bernard Roukhomovsky, Claude Coste, qui furent aussi mes professeurs, je dois des livres qui furent mes références, des cours riches, des maximes qui ont imprimé durablement ma mémoire.

En particulier, mes remerciements vont à M. Philippe pour ses nombreuses relectures à des étapes déterminantes de mon travail, pour s'être montré toujours encourageant et bienveillant, pour m'avoir adressé bien des conseils et m'avoir orientée dans le petit monde de la stylistique.

Non seulement pour ses cours passés, qui me donnèrent aussi le goût des lettres anciennes, mais encore pour son généreux accueil au sein du laboratoire, pour les articles et ouvrages conseillés, je remercie spécifiquement M. Roukhomovsky. C'est encore un honneur pour moi d'être de l'équipe d'édition numérique des *Cahiers* d'Henri de Régner, dont il assure la direction.

M. Coste a aussi beaucoup fait pour ma formation, accompagnant mes débuts dans la recherche depuis la soutenance de mon mémoire, et plus récemment par de précieux conseils pour obtenir un contrat doctoral. J'espère avoir retenu ses bons principes, dispensés au fil des cours, et en particulier les métaphores et allégories vestimentaires : « une problématique se porte cintrée » ; la fable du tailleur et de la grosse dame ; et dernièrement, au hasard d'un colloque, cette

formule, Barthes et son horreur (toute classique) du « débraillé syntaxique »...

Que les autres professeurs membres de mon jury soient vivement remerciés, pour leur lecture et les questions, suggestions et objections qui viendront fertiliser ces travaux. Merci, donc, à M^{me} Sophie Basch et à M^{me} Isabelle Serça, mais aussi à M. Jean-Louis Backès, qui m'avait fait le grand honneur d'accepter de faire partie de ce jury.

Je sais trop ce que je dois, aussi, à mes anciens professeurs de l'ex-Université Stendhal. Ils sont trop nombreux pour être tous cités comme le voudrait ma reconnaissance. Je nommerai toutefois mes professeurs de langue, qui éveillèrent chez moi le goût du détail, de l'histoire de la langue qui est celle des sensibilités ; Julien Piat, toujours si encourageant, Stéphane Macé, Cécile Lignereux, et aussi Roger Bellon.

Une pensée amicale aussi aux doctorants du laboratoire et à ceux qui ont croisé ma route, furent des collègues avant d'être de fiers camarades, Martin Givors, Nina Soleymani, Laurence Doucet et tous les autres que je voudrais pouvoir nommer de façon exhaustive.

Enfin, ma reconnaissance va à ceux qui m'ont accompagnée au jour le jour ;

Jean-Mathieu, parce qu'il a toujours partagé mes enthousiasmes ; parce qu'il m'a tenue debout aux heures mauvaises. – Et plus accessoirement parce que, palliant mes incompétences, il a assuré la maintenance informatique et la mise en page sans quoi cette thèse aurait une allure bien bancal ;

Marine, ma Marine, mon arrosoir et mon engrais, ma « buveuse de lumière » qui m'abreuve par sa créativité et son inconditionnel amour ;

Et Frank, mon grand frère dans les études régniériennes, ce fervent qu'on court la chance de rencontrer à la bibliothèque de l'Institut, démêlant les boucles d'un manuscrit de Régnier ; Frank avec qui les livres s'écrivent et s'écriront.

La liste serait incomplète enfin sans mes amis, que je regroupe par patronymes pour être plus brève en mots – non en affection : mes chers, très chers Delezenne, Couturier et Debas qui sont ma famille de cœur ; et aussi Adrien, Tiphaine, Uryèle, Alice ; et enfin Jubulu ma jumelle avec sa double descendance, née sur le temps de ce doctorat. Ils sont le terreau sans quoi rien ne pousse.

Sommaire

Introduction générale. Des romanciers d'un autre temps ?	11
Partie I. <i>En leur temps</i>. Situation chronologique	47
Introduction. <i>Classique</i> en 1900-1920	49
Chapitre I. Classicisme et classiques : quoi et qui ?	53
Chapitre II. Le classicisme, étalon des débats contemporains	99
Partie II. <i>À contretemps</i>. Des imaginaires anachroniques ?	157
Introduction. Quels classiques se veulent-ils ?	159
Chapitre III. Quelles sources ? Des lectures à l'épreuve d'imaginaires linguistiques	163
Chapitre IV. Autoportraits de France, Régnier et Boylesve en écrivains classiques	221
Partie III. <i>De tous les temps</i>. Des écritures polychroniques	267
Introduction. Quels classiques sont-ils ?	269
Chapitre V. Emprunts classiques, dettes modernes	275
Chapitre VI. Les vertus cohésives d'écritures pseudo-classiques	387
Partie IV. <i>Hors du temps</i>. Visions dyschroniques, hétérochroniques, achroniques	465
Introduction. Un autre mode d' <i>être-au-temps</i>	467

Chapitre VII. Révisions. D'autres modèles historiques ?	473
Chapitre VIII. (Pré)visions. Une autre appréhension du temps	561
Conclusion générale. Des écrivains pour notre temps	701
Bibliographie	709
Index des noms propres	727

Avertissements et abréviations des titres

Pour distinguer les mouvements artistiques historiques (*Symbolisme, Romantisme, etc.*) des tendances ou sensibilités esthétiques devenues transhistoriques (*le classicisme d'André Gide*), les premiers seuls comporteront une majuscule.

Pour alléger les renvois bibliographiques, tant dans la bibliographie finale que dans les notes de bas de page, la ville d'édition n'est pas mentionnée quand il s'agit de Paris (ce qui est le cas pour la très grande majorité des publications citées).

Dans une même volonté, aucune édition ne sera indiquée pour les œuvres littéraires ponctuellement mentionnées, lorsqu'elles sont très connues et ont fait l'objet de multiples éditions.

Enfin, les œuvres abondamment citées, notamment dans les parties d'étude linguistique, seront référencées à l'aide des abréviations qui suivent (l'édition de référence étant indiquée dans la bibliographie) :

Anatole France

RRP – *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (1893)

OJC – *Les Opinions de monsieur Jérôme Coignard* (1893)

CJT – *Les Contes de Jacques Tournebroche* (1908)

DS – *Les dieux ont soif* (1912)

VL1, VL2... – *La Vie littéraire*, tome 1, 2... [1888-1895] (1921)

JE – *Le Jardin d'Épicure* (1894)

Henri de Régnier

DM – *La Double Maîtresse* (1900)

BP – *Le Bon Plaisir* (1902)

RMB – *Les Rencontres de M. de Bréot* (1904)

PV – *Le Passé vivant* (1905)

P – *La Pécheresse* (1920)

E – *L'Escapade* (1926)

C – *Les Cahiers inédits* [1887-1936] (posth. 2002)

René Boylesve

BB – *Les Bains de Bade* (1896)

LAP1 – *La Leçon d'amour dans un parc* (1902)

LAP2 – *Les Nouvelles Leçons d'amour dans un parc* (1924)

NDS – *Nymphes dansant avec des satyres* [c. 1895] (1913)

PF – *Le Pied fourchu* [c. 1897] (1927)

CLV – *Le Carrosse aux deux lézards verts* (1920)

Classique, ça ne veut pas dire qu'on soit parfait ; ça veut dire qu'on réussit de belles choses de temps en temps.

Jules Renard, *Journal*, 4 janvier 1907

Mon vice (et ma vertu), mon tourment est assurément de croire qu'on puisse insérer l'audace et la subversion dans une forme parfaite.

Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, 1965

Introduction générale. Des romanciers d'un autre temps ?

1. Fortunes et infortunes littéraires

« Anatole Thibault, dit "Anatole France" (1844-1924), qui n'avait pas grand-chose à dire, sut le dire sur un ton XVIII^e siècle reblanchi¹ ». Ainsi s'ouvre la notice d'un récent recueil de saillies satiriques. Un jugement aussi incisif mérite pourtant examen, d'autant qu'une autre injustice, dont Henri de Régnier (1864-1936) fait cette fois les frais, conduit à douter des scrupules de l'anthologiste. Outre que les bons mots et portraits au vitriol du diariste des *Cahiers*² n'aient pas même attiré son attention, ce qu'excuse à la rigueur une impossible exhaustivité, Régnier (Henri de) est malencontreusement confondu avec son homonyme du XVII^e siècle, Mathurin Régnier³. Des trois auteurs ici étudiés, seul René Boylesve (1866-1926) échappe tout à fait aux erreurs et aux jugements à l'emporte-pièce des anthologies et histoires littéraires actuelles, pour la bonne raison qu'il en est ignoré.

Les trois romanciers retenus pour cette étude ne sont pas chéris par la Fortune, qu'ils soient involontairement oubliés, – ou volontairement. Milan Kundera pointe l'opprobre qui accable des auteurs comme Anatole France, dont le nom orne pourtant bien des rues, avenues, quais (la tour Eiffel même a pour adresse le 5, rue Anatole France). Dans un essai paru en 2009⁴, l'écrivain d'origine tchèque rapporte le conseil que lui délivra Cioran, à qui il fit naïvement part de son admiration pour *Les dieux ont soif* et leur auteur : « Ne prononcez jamais ici son nom à haute voix, tout le monde se moquera de vous⁵ ! » C'est qu'Anatole France figurait déjà sur la « liste noire » de ces auteurs qu'il est de bon ton de mépriser dans certaines sphères. Si Kundera n'avait pas longtemps vécu en Tchécoslovaquie, il aurait été au fait de cet us de l'intelligentsia

1. F. X. Testu, *Le Bouquin des méchancetés et autres traits d'esprit*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2014, p. 385.

2. H. de Régnier, *Les Cahiers inédits (1887-1936)*, éd. D. J. Niederauer et F. Broche, Pygmalion-Gérard Watelet, 2002.

3. F. X. Testu, *Le Bouquin des méchancetés et autres traits d'esprit*, *op. cit.*, p. 142. F. X. Testu donne « Henri de Régnier » pour cible d'une épigramme de Boileau.

4. M. Kundera, *Une rencontre*, Gallimard, 2009, chap. III, « Les listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France ».

5. *Ibid.*, p. 60.

parisienne, et il ne se serait pas étonné de voir ainsi traité un écrivain salué en son temps comme un maître, élu à l'Académie française en 1896, lauréat du prix Nobel en 1921 et l'année suivante inscrit à l'Index par le Vatican (ce qui à tout prendre était encore une consécration pour ce descendant de Voltaire¹) – avant d'être inscrit sur une autre liste, la tacite « liste noire », par Paul Valéry qui, lors de sa réception à l'Académie, par un exploit pré-oulipien, s'acquitte de l'éloge de rigueur en évitant acrobatiquement de prononcer le nom de celui à qui il succédait – comme s'il était désormais de ceux dont il fallait rougir².

Un bref examen des dictionnaires littéraires ayant cours aujourd'hui s'avère instructif. En cherchant, par hasard, *La Double Maîtresse* d'Henri de Régnier dans les dictionnaires des œuvres, quand on ne rentre pas bredouille, ce qui est la règle³, on s'expose à lire ceci :

L'action se passe dans un XVIII^e siècle finement évoqué : un jeune officier, François de Portebize, se trouve hériter d'un grand-oncle, le comte de Galandot, mort à Rome ; mais, comme personne ne semble disposé à se rappeler le défunt, le jeune homme, par curiosité, s'informe de l'existence qu'il mena. Nicolas de Galandot, qui a reçu l'éducation la plus sévère, s'éprend à la fleur de l'âge de sa cousine Juliette de Massenil, qui représente pour lui l'abandon à la joie, l'insouciance ; mais son caractère timide l'empêche de répondre à l'ardeur et à la pétulance de la jeune fille et il ne tire de son amour que des souffrances. La mère de Juliette intervient et, interrompant l'idylle, oblige sa fille à se marier : elle a choisi pour elle un capitaine de cavalerie, M. de Portebize, et de leur union naîtra François. [...] Ce roman contient des pages brillantes là où il dépeint la vie d'un château au XVIII^e ou la société romaine de cette même époque (encore que la figure du cardinal Laparelli soit nettement caricaturale, avec son existence aventureuse et baroque) ; mais la composition du livre est incertaine, car le lecteur oscille continuellement entre l'époque où vivait le comte et celle où vit le neveu⁴.

Par quelle étrange lecture Julie de Mausseuil (mystérieusement rebaptisée Juliette de Massenil) se trouve-t-elle mariée de force au gros Portebize – par une mère d'ailleurs ressuscitée pour l'occasion –, entre autres erreurs littérales et jugements douteux⁵ ? Passé le premier étonnement

1. C'est en tout cas une preuve de l'influence qu'on lui prêtait. Signe, peut-être, d'une influence moindre, Régnier et Boylesve ne furent pas mis à l'Index, bien qu'ils le craignirent, d'après Ferdinand Bac : « Ces deux académiciens s'attendent à être mis à l'index par l'abbé Bethléem, directeur de la Revue Universelle, pour leur athéisme et leur libertinage. Ils en plaisaient mais au fond ils sont inquiets, car cet Index leur enlève toute la clientèle catholique » (*Livre-Journal 1920*, Claire Paulhan, 2013, p. 332, 20 juillet 1920, cité par P. Besnier, *Henri de Régnier, De Mallarmé à l'Art déco*, Fayard, 2015, p. 368).

2. Les raisons de Paul Valéry tiennent cependant moins à un mépris pour l'œuvre de son aîné qu'à une revanche sur celui qui avait jadis fermé les portes du Parnasse à son maître, Mallarmé.

3. Nulle entrée pour ce titre dans le dictionnaire de M. Bouty (*Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Hachette, 1972, 1985, 1991), pas plus que dans celui de H. Mitterand (*Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, Le Robert, 1992, 1997) ou de J.-P. de Beaumarchais et D. Couty (*Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas, 1994).

4. R. Laffont et B. Bompiani, *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. II, 1994, p. 2029-2030.

5. Je remercie Franck Javourez, éditeur critique du roman (nouvelle édition à paraître). Consulté sur ces étonnants écarts, il m'assure qu'à sa connaissance « rien dans le parcours génétique du roman ne vient justifier ces erreurs ». Il signale que Régnier hésite à appeler son personnage *Julienne* dans le premier manuscrit – mais *Julienne* n'est pas *Juliette*. Quant aux variantes de la version feuilleton parue dans l'*Écho de Paris* en 1899, elles sont minimales et n'expliquent en rien les écarts de ce résumé. Visiblement les auteurs n'ont pas lu le roman de Régnier, sinon de seconde main, dans un état corrompu par l'effet du téléphone arabe. Constatant une plus grande proximité d'esprit avec la double page parodique publiée dans la *Vie Parisienne* en janvier 1900 qu'avec le texte original, F. Javourez risque aussi une « explication potache ».

(s'agit-il d'une version expurgée pour pensionnat ?) ; passé aussi l'attrait ludique de ce jeu des sept erreurs, l'amusement laisse place à l'inquiétude, quand on s'aperçoit que ce résumé erroné est à peu près le seul en circulation sur internet ¹.

La négligence de la postérité est aussi criante dans les dictionnaires des auteurs. Régnier et Boylesve sont tout bonnement absents d'ouvrages comme le *Dictionnaire des écrivains français* (1971, 1995)² ou le *Dictionnaire des grands écrivains de langue française* (2000, 2012)³, lesquels ne répertorient pourtant pas seulement des auteurs de tout premier plan (on y trouve Paul Bourget, Georges Ohnet...). Quant aux articles concernant France, soufflant le froid avec le chaud, ils ne manquent jamais de relayer sa déchéance posthume. Que penser des deux citations en regard, qui inaugurent l'article du dictionnaire de Philippe Hamon et de Denis Roger-Vasselin⁴ ? La première rapporte un éloge assez entendu de Maurice Martin du Gard dans ses *Mémoires*⁵ ; la seconde le moins bienveillant commentaire du journal de Léautaud :

[...] Être un grand écrivain, n'est-ce pas créer ou avoir créé une façon de sentir, et, par suite, une façon de penser ?

Et presque sûrement ce ne sera point le fait de M. France.

L'insupportable agacement de ses citations. [...]

Certes, M. France est un grand littérateur, mais un grand écrivain?... [...]

Ce n'est pas tout de bien écrire⁶, il faut encore que sous les mots passe une sensibilité⁷.

Ce procès pour crime de lèse-originalité, qui veut faire de France un intellectuel peu sensible (un écrivain impeccable – comprendre : un écrivain ennuyeux) correspond sur les grandes lignes à la doxa actuelle. Léautaud, qui croit au progrès dans les arts, tranche par ces mots définitifs : « Si tous les écrivains avaient ressemblé à M. France, nous en serions encore à Homère ». Au fond, ce qu'on lui reproche, c'est un classicisme qui, en ce début de XX^e siècle, cesse progressivement d'être un gage de qualité.

1. Il faut cependant signaler un bon résumé (quoique succinct) à cette adresse : http://www.carayol.org/index.php?option=com_content&view=article&id=42&Itemid=50 (consulté le 11 août 2017). Dans ce bref article consacré à *La Double Maîtresse*, Martin Carayol s'indigne de « l'oblitération totale d'auteurs comme Anatole France, René Boylesve (dont l'excellente *Leçon d'amour dans un parc* a beaucoup à voir avec le roman qui nous occupe ici), ou Régnier ». L'auteur poursuit : « Le style est splendide, plein d'inventions, de pensées sarcastiques et de piques envers cette galerie de personnages affligeants, mais il est antimoderne, antisymboliste, alors forcément, en 1900, ça fait un peu tache... Ce livre n'en réjouira pas moins tous ceux qui aiment la verve désuète de ce beau style qui est depuis longtemps *persona non grata* dans notre littérature ». « Antimoderne, antisymboliste » : il faudra pourtant nuancer cette impression.

2. J. Malignon, *Dictionnaire des écrivains français*, Seuil, 1971, éd. corrigée en 1995 (2 vol.).

3. Ph. Hamon et D. Roger-Vasselin (dir.), *Dictionnaire des grands écrivains de langue française*, Le Robert, 2000, éd. corrigée en 2012.

4. *Ibid.*, p. 490-497.

5. En voici un aperçu : « M. France est un aristocrate, il ne pouvait pas ne pas aimer le peuple [...]. Mais son bienfait est avant tout littéraire. Il faut voir comme on écrivait, romanciers, poètes, journalistes, lorsqu'il commença sa carrière. Vulgarité, prétention, toutes les vanités, toutes les bêtises, dans la pensée, dans le style! [...] Périodiquement c'est un service à rendre aux Français : les convaincre de la barbarie où ils sombreraient à trop parler et penser ce langage [...]. M. France a rendu ce service » (« Le Premier Numéro », 1922).

6. Le jugement de Léautaud est mis en résonance avec celui de Jules Renard : « France, un homme qui écrit trop en grec, en prévu, veux-je dire. On est tranquille, avec lui : on n'espère pas qu'il manquera l'oeuf » (*Journal*, 9 déc. 1901). C'est la vieille question de la norme et du génie, régulièrement posée, qui fait retour.

7. P. Léautaud, *Journal littéraire*, 18 mars 1901, *Mercure de France*, rééd. 1986.

Bien sûr, en critiques intègres et impartiaux, les auteurs de ce dictionnaire se gardent bien d'approuver. Ils prennent même la louable précaution d'intituler une rubrique : « Une œuvre injustement oubliée ? » (à noter, le prudent point d'interrogation). Ils y concèdent un peu mollement qu'« on peut lire aujourd'hui cette œuvre avec bonheur, et être frappé, en outre, par la lucidité avec laquelle France avait perçu bien des problèmes restés actuels [...] / Néanmoins, le nom d'Anatole France, malgré les travaux de réhabilitation de Marie-Claire Bancquart, reste encore associé immédiatement à un académisme d'un autre âge ».

En s'aventurant à sonder les manuels et ouvrages de littérature générale plus anciens, souvent indisponibles dans les bibliothèques publiques, on a de bonnes chances de retrouver Régnier et même Boylesve. Mais alors on constate que de bonne heure, les bagages de l'histoire s'allégeant en chemin, c'est une vision parfois bien réductrice et caricaturale qui est empaquetée pour la postérité. Si France est dûment livré à l'histoire pour ses romans (et pour sa part dans l'affaire Dreyfus), Régnier figure surtout dans les chapitres sur la poésie et le Symbolisme. Dans sa fameuse *Histoire*, Gustave Lanson le mentionne pour ses vers symbolistes, ajoutant simplement dans l'édition de 1912 une note pour signaler *Le Bon Plaisir* entre autres romans historiques en vogue au tournant des deux siècles¹. À son exemple, l'ouvrage de René Lalou considère surtout Régnier à la faveur d'un article sur l'école symboliste². Le deuxième tome note toutefois « que ses grandes qualités de conteur apparaissent mieux dans le "trèfle rouge" que dans le long récit traînant de la *Pécheresse*³ ». Si Régnier mérite son billet pour l'histoire, en somme, c'est comme poète plus que comme conteur, et comme conteur plus que comme romancier. Quant à Boylesve, il n'est guère qu'un nom joint à une liste de romanciers plus ou moins psychologiques ou régionalistes⁴. Or, leurs romans « historiques » – admettons provisoirement cette étiquette – sont précisément le pan de leur œuvre qui sera ici considéré.

Il est toutefois légitime de se demander pourquoi il faudrait considérer des auteurs, et *a fortiori* des œuvres, dont la postérité s'est plus ou moins détournée. La première réponse tient à un constat frappant, à savoir que ce relatif oubli accuse une disproportion notable avec la reconnaissance dont les trois écrivains jouirent de leur vivant. Bien qu'ils aient occupé des rangs différents sur l'estrade littéraire d'alors (ce qui est aussi à interroger), France arrivant largement en tête du palmarès et Boylesve bon dernier⁵, ils bénéficièrent tous les trois de l'approbation publique et sont donc, à divers degrés, représentatifs de leur époque. Tous trois reçurent d'ailleurs les honneurs académiques et rejoignirent les rangs des Immortels entre 1896

1. G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette (1894, 12^e éd. 1912), 1920, p. 1148.

2. R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours*, Presses Universitaires de France, 1922, éd. corrigée en 1940-1941, t. I.

3. *Ibid.*, t. II, p. 52.

4. C'est le cas chez Lanson et chez Lalou. Ce dernier catalogue Boylesve dans le chapitre « Le roman provincial et régionaliste » de son deuxième tome.

5. Contrairement à ses deux aînés, il était apparemment « de son vivant tenu pour un écrivain de seconde zone » (R. Dunan, *La Philosophie de René Boylesve*, Le Divan, 1933, p. 19).

et 1919. Si les chiffres peuvent parler, rappelons qu'Anatole France, honoré par des funérailles nationales le 18 octobre 1924, fut escorté à sa dernière demeure par deux cent mille personnes. Les chiffres de vente sont également révélateurs, même s'il faudrait comparer bien plus de données. Nous n'avons pas recueilli d'informations concernant Anatole France, mais ses succès de librairie se mesurent aujourd'hui encore au volume qu'occupent les éditions princeps et leurs nombreuses rééditions sur les rayons des bouquinistes. Régnier compta lui aussi quelques beaux succès et vendit par exemple cent mille exemplaires du *Passé vivant*, en une quinzaine d'années il est vrai¹. Boylesve devait davantage compter sur la fortune de son épouse pour vivre. À son ami Jacques des Gachons, il avoue ainsi avoir écoulé en treize ans (entre 1899 et 1911) trois mille quatre cents exemplaires de *Mademoiselle Cloque*². Il convient toutefois de noter que ce roman est une œuvre de jeunesse, tandis que *Le Passé vivant* est celle d'un écrivain à la notoriété déjà bien campée. Le dernier Boylesve pouvait espérer décupler ce chiffre, à en croire Frédéric Lefèvre qui prétendit (mais était-ce une simple prévenance ?) que s'il rééditait *Le Médecin des Dames de Néans* en 1924, il tirerait à cinquante mille exemplaires³.

France est donc le plus favorisé des trois, lui qui fut presque unanimement honoré comme un maître pour la haute tenue de sa prose⁴. Mais Régnier n'était pas moins estimé dans les années 1890-1900, années pendant lesquelles il fut au petit monde de la poésie ce que France fut à l'univers du roman. Dans une grande *Enquête sur l'évolution littéraire* de 1891⁵, Régnier est promu au premier rang des jeunes poètes ; dans les années qui suivent, Fernand Gregh le consacre même « poète le plus admiré de la jeune génération⁶ ». Son nom, avant de connaître une longue éclipse, fut aussi connu que celui d'André Gide ou de Paul Valéry. Figure de proue du Symbolisme dans les années 1880, il participe activement à la vie littéraire, côtoie intimement Francis Vielé-Griffin, Pierre Louÿs, André Gide, Paul Valéry, fréquente les aînés de renom, et en particulier Stéphane Mallarmé, qui l'aimait beaucoup, à tel point que Régnier fut, avant son mariage avec Marie de Heredia, pressenti comme l'héritier en lettres du maître devant le poète de *Charmes*. En bref, vers 1900, sa place dans l'histoire littéraire paraît assurée, et il est un modèle au même titre que France. Significativement, Gustave Lanson place France et Régnier côte à côte parmi les prosateurs les plus imités : « On nous fabrique, au Marais, de la littérature, de l'Anatole France ou de l'Henri de Régnier journallement, à la grosse⁷ ». René Boylesve, lui,

1. L'information est de P. Besnier, *Henri de Régnier, De Mallarmé à l'Art déco*, *op. cit.*, chap. 4.

2. J. des Gachons, « Souvenirs de la trentième année », dans *Varia*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VIII, 1936, p. 73.

3. F. Lefèvre, « Une heure avec René Boylesve », 2^e série, *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 3 mai 1924, p. 2.

4. Ce maître de la langue compta ainsi parmi les collaborateurs du *Grand Larousse du XIX^e siècle*, preuve de son autorité.

5. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Thot, 1982.

6. Cité par M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes* (1960), Champion classiques, coll. « Essais », 2013, p. 27.

7. G. Lanson, *L'art de la prose* (1905-1907), Librairie des Annales politiques et littéraires, 1909, p. 301.

fut certes moins bien traité. Pressenti pour la première attribution du Prix Goncourt, qui eût peut-être entraîné la renommée, on lui préféra finalement John-Antoine Nau¹.

Car on aurait tort, influencé par le jugement de la postérité, de voir en ces trois écrivains des auteurs d'arrière-garde². Loin de se tenir à la marge, ils furent d'éminents modernes, des hommes de leur temps. France et Régnier tinrent des chroniques régulières dans des journaux majeurs (*Le Temps*, *Le Figaro*) ; Boylesve livra copie à de nombreuses revues de toute ampleur. Dans une certaine mesure, ces romanciers qui paraissent aujourd'hui bien peu téméraires furent même des pionniers et on aurait tort de minimiser leurs apports : si l'on retient souvent France pour modèle de Bergotte, figure phare d'*À la recherche du temps perdu*, on oublie généralement que Proust – le jeune Proust du moins – tint également en haute estime l'auteur de *La Double Maîtresse* et celui de *L'Enfant à la balustrade*. De fait, dans sa première recherche romanesque, Boylesve crut inventer une nouvelle manière et, sans la réorientation impulsée par l'influent critique Louis Ganderax, il aurait peut-être, à son grand regret rétrospectif, ouvert la voie frayée plus tard par Proust. Quant à Régnier, il n'est pas seulement un fer de lance du Symbolisme ; on reconnaît également dans ses romans une forme de prescience psychanalytique³, qu'on concède aussi à Boylesve⁴. Si l'on peut bien prendre ces jugements rétrospectifs avec circonspection, attendu que les années 1930 ne semblent avoir conçu meilleur rachat d'une œuvre qu'avec des devises freudiennes, on peut à bon droit considérer les multiples impressions d'anticipation. Dans sa biographie de Régnier, Patrick Besnier trouve par exemple aux *Lettres diverses et curieuses* (1933) des airs de Nouveau roman. Pour Bertrand Vibert, *Le Divertissement provincial* (1925) peut ranimer, dans la mémoire du lecteur, le souvenir d'*Un roi sans divertissement* (1947)⁵. Certaines outrances de l'abbé Coignard peuvent bien faire songer à celles que le Père Ubu préférerait quelques années plus tard. Le caractère moderne des romans contemporains de Boylesve, surtout, a été largement sous-estimé. Des romans comme *Tu n'es plus rien* (1917) nous plongent avec maestria dans le flux continu d'un point de vue féminin, dans une écriture très moderne, fragmentaire parfois, qui s'inscrit dans les audacieux débuts

1. L'historique de ces déboires est détaillé par E. Gérard-Gailly, « René Boylesve, Alphonse Daudet et le premier Prix Goncourt par Gérard-Gailly » dans *Varia, op. cit.* Alphonse Daudet, qui devait être le premier président de l'Académie Goncourt, incita Boylesve à présenter *Le Médecin des Dames de Néans*. Mais l'Académie fut fondée avec un retard de six ans ; Daudet était mort et on préféra récompenser un débutant, qui plus est moins argenté.

2. Sur cette erreur d'appréciation, concernant Régnier, lire B. Vibert, « Introduction » à H. de Régnier, *La Canne de jaspé*, dans *Contes symbolistes*, t. II, Grenoble, Ellug, 2011, p. 191.

3. C'est l'opinion exprimée par J. de Lacretelle dans son *Discours de réception*, le 27 janvier 1938. Voir *infra*, p. 422.

4. « [La morale à l'œuvre dans ses romans] tenait compte des impulsions inconscientes des héros. C'est sans doute à ce propos le premier romancier qui ait fait intervenir en littérature les "stimuli" nés du refoulement freudien et des articulations, inconnues encore des psychologues, par lesquels la subconscience se manifeste dans nos actes [...] » (R. Dunan, *La Philosophie de René Boylesve, op. cit.*, p. 70).

5. B. Vibert explique cet effet par un hypertexte commun, l'œuvre de Pascal. Voir son article « Roman moderne, qu'est-ce à dire ? Sur *Le Divertissement provincial* d'Henri de Régnier », *Roman* 20-50, *La revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*, n° 61, juin 2016, p. 101-117.

du monologue intérieur. Des nouvelles comme *Le Confort moderne* (1926), par leurs longues énumérations dépassionnées d'objets d'ameublement, qui font des biens convoités les véritables personnages du récit, précèdent de quarante ans *Les Choses* (1965) de Georges Perec¹.

Sans doute l'oubli dans lequel les trois écrivains ont sombré est-il à relativiser. Le nom d'Anatole France reste dans les mémoires et suscita, d'après Marie-Claire Bancquart, un certain regain d'intérêt après la Seconde Guerre mondiale². Régnier a patienté plus longtemps dans les limbes de l'histoire littéraire et, hormis quelques entreprises marginales (rééditions, travaux universitaires), de rares spécialistes exhument ponctuellement son œuvre à titre de document d'époque, quelques poèmes parmi les plus sages (« Un petit roseau m'a suffi³... ») trouvant parfois refuge dans les manuels, au XX^e siècle, sans être trop injuste, c'est à peu près tout. Il faut attendre les années 2000-2010 pour voir renaître l'engouement. Ce revirement des années 2010 fait peut-être suite à l'entrée de l'œuvre dans le domaine public (en 2006). Régnier suscite ainsi un colloque international en 2013⁴ ; on réédite ses romans (aux jeunes éditions Syren⁵) ; on publie sa biographie⁶ ; l'écrivain Bernard Quiriny lui consacre un essai⁷ ; des sujets de thèses d'HDR et de doctorat sont déposés⁸ et une Société des Lecteurs⁹ est fondée en 2014 (année où Régnier, s'il avait vécu, aurait atteint l'âge biblique de cent cinquante ans). Boylesve n'a pas à ce jour connu un tel retour, en dépit des soins de son ami et exécuteur testamentaire Émile Gérard-Gailly¹⁰ et bien qu'un petit cénacle de fidèles ait perduré depuis sa mort¹¹. L'Académie française est forcée de reconnaître sur la page du site qui lui est dévolue que « la postérité n'a pas été généreuse à son égard. Si le titre de son premier ouvrage, qui lui avait valu une immédiate renommée, *Le Parfum des îles Borromées* (1898), reste le plus souvent cité, la

1. Voir nos développements *infra*, p. 479 et p. 558.

2. Elle signale qu'à la stupeur générale, l'édition des *Dieux ont soif* en format livre de poche (1962) se vendit à deux cents soixante mille exemplaires.

3. H. de Régnier, « Odelette I », *Les Jeux rustiques et divins*, Mercure de France, 1897, p. 217-218.

4. Le colloque a eu lieu en 2013 à Grenoble, en sorte que les actes soient publiés l'année du cent-cinquantième de Régnier : B. Vibert (dir.), *Henri de Régnier, tel qu'en lui-même enfin ?*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014.

5. *Le Bon Plaisir* (1902) est paru à l'automne 2015 ; *La Double Maîtresse* (1900) doit paraître prochainement. D'autres rééditions sont en préparation.

6. P. Besnier, *Henri de Régnier, De Mallarmé à l'Art déco*, Fayard, 2015.

7. B. Quiriny, *Monsieur Spleen, Notes sur Henri de Régnier*, Seuil, 2013.

8. Deux thèses ont été récemment soutenues, en 2016 le dossier d'HDR de Bernard Roukhomovsky, qui accompagne une réédition scientifique de *Choses et autres. Par-ci, par-là... suivi de Donc... et de Demi-vérités*, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2017 ; et en 2015 la thèse de doctorat de Franck Javourez, *Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, École des Hautes Études en Sciences Sociales (thèse soutenue le 18 décembre 2015), dont essaieront des essais.

9. On pourra consulter le site de l'association (<http://slhdr.hypotheses.org/>) ainsi que sa revue annuelle, *Tel qu'en songe. Cahiers Henri de Régnier*. Deux numéros sont parus à ce jour, le troisième est en préparation.

10. On lui doit la parution posthume de onze livres, ainsi que la collection des huit petits volumes du « Souvenir de René Boylesve » aux éditions Le Divan.

11. À l'initiative d'É. Gérard-Gailly, au lendemain de la mort de Boylesve, fut fondée l'Association des Amis de René Boylesve, sise en Touraine. Elle perpétue sa mémoire en éditant régulièrement un bulletin, *Les Heures boylesviennes*. On doit aussi à la sphère tourangelle deux biographies relativement récentes, celle de M. Piguet (*René Boylesve, l'Homme à la balustrade*, Cholet, Éditions Pays et Terroirs, 2007) et celle de F. Trémouilloux (*René Boylesve, Un romancier du sensible*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2010).

critique contemporaine n'a pas réservé à René Boylesve la place que justifiait son talent¹ ».

Peut-on entrevoir, toutefois, une sortie – plus ou moins triomphale, mais décisive – du purgatoire des lettres pour ces trois auteurs ? Un retour en grâce est peut-être à espérer de l'attention nouvelle portée aux auteurs dits « mineurs » – quoiqu'ils n'aient pas été considérés comme tels de leur vivant. Précisément, comment des écrivains qui ne furent rien moins que des *minores* en leur temps, sombrèrent-ils dans un oubli aussi vertical ? Et n'y a-t-il de relecture possible qu'universitaire pour ces œuvres qui, malgré les tentatives de réhabilitation, demeurent largement ignorées du grand public ? Ne peut-on lire ces écrivains malheureux que comme le témoignage affadi d'une littérature d'époque ? On peut pourtant partager la foi de Bernard Quiriny, qui proclame une affinité d'élection pour Régnier, ou celle de Bertrand Vibert, qui demande « un jugement en appel à la postérité² » au nom du plaisir éprouvé.

2. Pourquoi France, Régnier et Boylesve ?

Outre une même impopularité posthume, les trois écrivains partagent des traits qui justifient une étude conjointe, et qui les placent au carrefour de nombreux questionnements ; le premier intérêt étant qu'en étudiant des auteurs *a priori* voisins, on puisse espérer capter quelque chose d'un esprit du temps. Sans omettre leurs différences fondamentales, France, Régnier et Boylesve possèdent des sensibilités proches qui n'ont pas échappé à Proust, attentif à ce qu'il appelle, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, une « consanguinité des esprits » :

Il est si personnel, si unique, le principe qui agit en nous quand nous écrivons et crée au fur et à mesure notre œuvre, que dans la même génération les esprits de même sorte, de même famille, de même culture, de même inspiration, de même milieu, de même condition, prennent la plume pour écrire presque de la même manière la même chose et ajoutent chacun la broderie particulière qui n'est qu'à lui, et qui fait de la même chose une chose toute nouvelle, où toutes les proportions des qualités des autres sont déplacées. [...] Vois [Proust s'adresse ici à sa mère] comme ils se touchent et comme ils diffèrent. Suis à côté l'un de l'autre, comme dans une guirlande tressée à l'âme et faite de fleurs immortelles mais toutes différentes, sur un rang, France, Henri de Régnier, Boylesve, Francis Jammes³.

Ajoutons à cela que ces trois maîtres avoués de Proust trouvent en lui un trait d'union supplémentaire.

D'autres contemporains établissent des rapprochements. Pour Gonzague Truc, Boylesve doit aussi bien à Régnier qu'à France, – en quoi il sera pour nous une sorte de chaînon manquant

1. <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/rene-boylesve> [consulté le 5 mars 2017]. La notoriété de Boylesve est si mince aujourd'hui que même l'Académie française n'évite pas les flottements : *Le Parfum des îles Borromées* n'est en aucun cas le premier ouvrage de Boylesve (il faudrait ôter la virgule pour faire de la relative explicative qui suit une relative déterminative moins ambiguë).

2. B. Vibert, *Poète, même en prose : le recueil de contes symbolistes, 1890-1900*, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 12.

3. M. Proust, [Notes sur la littérature et la critique] (c. 1910), *Contre Sainte-Beuve (et autres textes)*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 306.

entre deux auteurs plus connus et qu'on ne compare pas spontanément – : « On ne peut s'empêcher de songer, quand s'achève la maligne histoire [*La Leçon d'amour dans un parc*], à quelque nouvelle du *Trèfle Noir* ou à *La double maîtresse* d'Henri de Régnier » ; Boylesve est « un Français de la lignée Montaigne-Molière-Voltaire-France¹ ». Gaston Luce renchérit en 1926 : « Le maître charmant nous a brusquement quittés pour rejoindre les grandes ombres amies de Maurice Barrès et d'Anatole France² ». Jean Lorrain loue *La Double Maîtresse* pour être « un des romans les plus français qu'il a] lus depuis *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, de M. Anatole France, plein de déguisements et de mascarades avec les mille et une friponneries de l'amour, le hardi et le clandestin du plaisir³ ». France, Régnier et Boylesve sont donc pour leurs contemporains des « Français » emblématiques. Au début du siècle, *français* et *classique* sont deux termes interchangeables – mais sur cela, nous reviendrons plus bas.

Au-delà d'un vague sentiment de parenté, le corpus retenu, composé de récits en prose ayant pour cadre des univers d'Ancien Régime, constitue un espace textuel cohérent. Il semble que nulle part mieux que dans des romans mettant en scène l'époque de Louis XIV ou de Louis XV puisse s'étudier la question d'un style classique à la charnière des siècles XIX et XX. Car s'il est un trait commun à ces romanciers, c'est bien leur prédilection pour les âges qui précèdent l'ère moderne. Ces amoureux du passé laissent libre cours à leur passion dans une langue à laquelle on a parfois trouvé des allures de pastiches⁴.

Doit-on parler de « romans historiques⁵ » pour désigner ce pan de leur œuvre romanesque ? La tentation est d'autant plus grande que les trois romanciers possèdent aussi une œuvre romanesque « contemporaine ». À l'exception du *Passé vivant* (1905) de Régnier, qui entremêle deux époques, le XVIII^e siècle et la fin du XIX^e, la bipartition est nette.

Ouvrons une parenthèse pour argumenter *pro et contra* cette nomenclature. Certes, des notes préparatoires (probablement au *Bon Plaisir*) de la main de Régnier font état d'une volonté de reconstitution vraisemblable de la vie à la Cour du Roi Soleil⁶. Mais il prête lui-même à l'étiquette « roman historique » une définition plus restrictive :

Le roman « historique » est proprement celui où l'on prend des personnages de « l'histoire » – Louis XIV ou Napoléon – avec leur caractère traditionnel et connu et où on les met en scène. Le roman est encore plus historique si l'aventure qu'on raconte est réellement arrivée. (C., p. 463)

1. G. Truc, *Introduction à la lecture de René Boylesve*, Le Divan, 1931, p. 30 et p. 39.

2. G. Luce, « René Boylesve et la Touraine », *Le Divan*, 1926, p. 155.

3. J. Lorrain, article du *Journal* du 12 février 1900, repris dans *Poussières de Paris*, Ollendorff, 1902, p. 225-226. Merci à F. Javourez pour m'avoir indiqué cet article.

4. La question du pastiche sera abordée en détail, *infra*, p. 359 *sqq.*

5. Par commodité, c'est le choix que fait M. Maurin dans sa thèse (*Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972).

6. Les archives de l'Institut conservent des « Notes diverses » (Ms. 6307-1), dont certaines, prises en lisant Michelet, renvoient à tel ou tel aspect de la vie de Cour (« Éducation p. 23 » ; « p. 144. Maladie de 173[?] » ; un *memorandum* sur le mariage du roi, etc.).

Il existerait donc des degrés d'« historicité » du roman, qui dépendent de leur fidélité à la grande histoire¹. À ce compte, chez Régnier, il n'y a d'historique que *Le Bon Plaisir*, qui met en scène Louis XIV. Car si le personnage est très secondaire au sens narratologique, il est en revanche omniprésent par son « aura », qui fait de lui, sinon un actant au sens strict, un moteur essentiel du récit². Encore le roman ne correspond-il qu'à la première partie de la définition, car Régnier prend de grandes libertés avec l'histoire officielle, aucun siège de Dortmund n'étant attesté, ni même de ville de ce nom, quand bien même l'événement rappellerait la campagne de Hollande de 1677. Pour les autres romans, Régnier se contente de broser à grands traits un décor d'Ancien Régime, le plus souvent indatable (sinon au demi-siècle près).

C'est Boylesve qui remplit le moins les conditions du roman historique. Seuls *Les Bains de Bade* mettent en scène un personnage attesté par l'histoire, l'humaniste Poggio Bracciolini, dit le Pogge. Il en fait son narrateur et s'appuie sur la correspondance laissée par l'érudite florentin. Mais excepté ce Pogge, figure d'ailleurs tout à fait interchangeable, les personnages et événements historiques sont absents de son œuvre, où l'histoire forme une toile de fond bien diaphane.

France, en revanche, fournit des récits historiques plus conformes à la définition de Régnier. « La Muiron », cinquième nouvelle du recueil *Clio* (réintitulé *Sous l'invocation de Clio* pour être publié en seconde partie des *Contes de Jacques Tournebroke* dans l'édition de 1921), relate une campagne de Bonaparte sous le Directoire, Bonaparte occupant le rôle principal. Dans une moindre mesure, *Les dieux ont soif* sont encore un roman historique. Le personnage principal, le peintre fictif Évariste Gamelin, est picturalement le disciple de David (DS, p. 1) et politiquement celui de Robespierre, même si l'un comme l'autre se cantonnent à l'arrière-plan du roman. Il n'en demeure pas moins que les événements, dates, lieux, sont très documentés et que l'intrigue est fortement corrélée aux faits historiques – par exemple, l'assassinat de Marat (p. 107) qui parvient par rumeur au héros au moment où il allait lui rendre visite, ou le jugement de Marie-Antoinette (p. 226) et la chute de Robespierre (chap. XXVII), auxquels il assiste *de visu*, et qui reflètent et infléchissent sa propre ascension puis sa déchéance. Mais les autres récits considérés s'apparentent davantage à ceux de Régnier et de Boylesve. Ainsi, dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, quelques figures lointaines et accessoires sont évoquées à titre de balises temporelles ou pour leur pittoresque, Henri IV le vert-galant, ou la décorative M^{me} de Parabère (p. 134), favorite du Régent ; dans *Les Opinions de monsieur Jérôme Coignard*, on

1. Claudie Bernard problématise son ouvrage autour de cette « dualité » caractéristique du roman historique : « Les deux termes associés dans le syntagme, "roman" et "historique", renvoient à deux activités traditionnellement opposées, la fiction et une science (humaine) » (*Le passé recomposé, Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Hachette, 1996, p. 7). On peut avancer que le roman historique se tient dans l'équilibre entre l'histoire (fictionnelle) et l'Histoire (événementielle).

2. C'est l'analyse de B. Vibert et de F. Javourez dans l'appareil critique du *Bon Plaisir* chez Syren éditions (2015).

ne fait qu'entrevoir, au détour des récits enchâssés de l'abbé, les « bas-gris du café Procope » ou encore l'encyclopédiste Charles Pinot Duclos (p. 160).

De façon très consciente, Régnier aussi bien que France se soucie fort peu d'exactitude historique. Mais leurs raisons divergent radicalement. Pour Régnier, s'il s'agit d'inventer le passé et non de le reconstituer scrupuleusement, c'est pour faire valoir une liberté d'artiste. « Il ne faut raconter que ce qui n'a pas été » (C., 1892, p. 276), confie-t-il à ses *Cahiers*. L'éventail d'époques qu'il donne à voir unifie la perspective en projetant un siècle sur l'autre, ce qui conduit Franck Javourez à ce constat que « les "railleries impies" de Marc-Antoine de la Péjaudie [*La Pécheresse*] font songer à l'ironie voltairienne... déplacée sous le règne du Roi-Soleil¹ ». L'invention justifie l'anachronisme ; en sorte qu'on conçoit sans antinomie des « libertins contemporains² » jusque dans les romans modernes.

Pour Régnier donc, dans un acte d'affirmation créatrice, l'histoire est subordonnée à la poétique et non l'inverse. À un même résultat conduisent chez France d'autres motifs. Si le romancier invente l'histoire, c'est par nécessité, faute de pouvoir y accéder. *Le Jardin d'Épicure* consigne les réflexions d'Anatole France sur la possibilité de représenter les temps révolus dans les arts. Il raisonne par l'absurde :

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. (JE, p. 22-23)

En conséquence, l'artiste a tort de s'astreindre à la vraisemblance. Quelque sujet qu'il choisisse, il ne peindra jamais que son siècle :

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 ? (p. 23)

De fait, quand France aborde l'affaire du Mississippi (OJC, chap. IV), c'est le scandale de Panama qu'il vise de biais ; en ciblant 1793 dans *Les dieux ont soif*, ce sont aussi les fanatismes d'avant-guerre auxquels il décoche sa flèche. Et quand Jacques constate en plein XVIII^e siècle qu'« on ne parle que de Rose-Croix » (RRP, p. 2), la remarque semble aussi pertinente en 1893, alors que renaît cet ordre mystique. De roman en roman, les mêmes sages font retour, qui échappent à l'histoire : Coignard, Brotteaux, Bergeret ne diffèrent que par leur costume et par le mentor qui leur sert de *vademecum* philosophique, Boèce pour l'un, Lucrèce pour l'autre. Selon cette perspective, il ne peut même exister de roman historique, et la bipartition entre roman historique et roman moderne ne tient pas pour France.

1. F. Javourez, *Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, op. cit., p. 45.

2. *Ibid.*, p. 61-62.

Elle ne tient pas davantage pour Régnier et pour Boylesve, chez qui la question a particulièrement fait débat. À y regarder de plus près, la frontière est vite ébranlée pour Régnier. Alexia Kalantzis pose frontalement la question : « les romans contemporains et les romans costumés correspondent-ils à deux genres romanesques différents ? » et émet l'hypothèse que « la modernité n'est pas nécessairement où on l'attend, et passé et présent se mêlent pour créer des formes originales¹ ». Même les contemporains perçoivent davantage ce qui unit l'œuvre que ce qui la divise. Pour Léautaud, les personnages sont « toujours un peu XVIII^e, qu'ils soient d'alors ou d'aujourd'hui² ». Jacques de Lacretelle lui donne une réplique symétrique quelques décennies plus tard :

[Régnier] avait la mémoire du passé, mais elle lui servait à mieux examiner le présent. C'était une grosse loupe d'ancienne mode qu'il promenait sur les caractères. [...] C'est pourquoi je n'ai jamais pu considérer des ouvrages de fiction tels que *La Double maîtresse*, *le Bon Plaisir*, *la Pécheresse*, comme des romans historiques. Ils sont situés, fixés à une époque, soit, et fixés avec un soin de petit maître, mais ils sont de tous les temps³.

L'éloge peut déconcerter : faire de Régnier un « petit maître » semble bien maladroit quand le projet est de défendre l'œuvre. Mais par ailleurs l'académicien ne craint pas de qualifier de « gidien » et même de « surréaliste » un personnage comme Galandot. Les romans « costumés », pour reprendre l'expression d'André Guyaux⁴, ne seraient donc pas moins modernes par leurs préoccupations que les romans dits contemporains.

René Boylesve défend lui-même l'unité cachée de son œuvre à la faveur de la préface aux *Nouvelles Leçons d'amour dans un parc*. Il y constate que les « fruits » qu'il a donnés « se sont nuï entre eux » et qu'« ils ont nuï à l'arbre, parce qu'ils sont, au premier aspect, très différents les uns des autres » (LAP2, p. 5). Mais il explique qu'un même souci a présidé à son œuvre la plus apparemment diverse : « J'ai le goût de moraliser sous la forme du badinage et j'ai le goût non moins vif de le faire sous la forme la plus grave : sous ces deux aspects différents un lecteur un peu fin aurait tôt fait de reconnaître le même homme » (p. 6). L'auteur des contes libertins et celui des romans contemporains est le même, et c'est un moraliste⁵. Les commentateurs ultérieurs se montrent également plus sensibles aux principes unifiants de l'œuvre. Si, chez Régnier, c'est la modernité des romans « classiques » qui apparaît, chez Boylesve, c'est plutôt l'aspect classique des romans « modernes » : François Trémouilloux, dans une récente biographie, souligne le « marivaudage » du *Meilleur Ami*, dont l'action se déroule dans un monde contemporain : « il

1. A. Kalantzis, « Les romans "contemporains" d'Henri de Régnier. Une esthétique moderne ? », *Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, p. 72.

2. P. Léautaud, *Henri de Régnier*, Bibliothèque internationale d'édition, E. Sansot et C^{ie}, 1904, p. 20.

3. J. de Lacretelle, « Le romancier », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 mai 1936, numéro en « Hommage à Henri de Régnier ».

4. C'est le titre englobant qu'il donne à son édition groupée des romans d'Ancien Régime de Régnier : H. de Régnier, *Les romans costumés*, Mercure de France, coll. « Mille Pages », 1992.

5. R. Boylesve se place explicitement sous l'égide des moralistes même dans des romans modernes comme *Le Médecin des Dames de Néans* (1896).

ne fut qu'une tragédie de tournure parfaitement classique et [...] de pure forme racinienne¹ ». La contemporanéité ou la non-contemporanéité de l'univers diégétique semble donc un critère de classement insuffisant.

Boylesve admet lui-même d'autres lignes de partage dans son œuvre, lesquelles transcendent la bipartition historique/contemporain (même quand elles la recouvrent). Le partage est plutôt générique : d'un côté, il y aurait les « romans d'observation », au nombre desquels il admet des romans comme *Mademoiselle Cloque* (1899) ou *La Becquée* (1901), et de l'autre les « contes² », qui comprennent par exemple *La Leçon d'amour dans un parc*. La ligne de démarcation peut également être philosophique : Boylesve distribue aux « romans d'observation » sa vision idéaliste et sentimentale de l'amour ; aux « contes » sa vision réaliste et charnelle. Ainsi les deux pans de l'œuvre sont moins opposés que complémentaires. Il s'agit de rire pour ne plus pleurer ; à la tragédie sentimentale d'un roman comme *Sainte-Marie-des-Fleurs* répond la consolation de l'amour physique sans drame des *Bains de Bade* – les deux types de textes alternant avec une certaine régularité dans le temps de la création. Les légers contes libertins, qu'on aurait tôt fait de juger superficiels, ne valent donc que par leur résonance avec les romans de mœurs contemporains ; entre les lignes des premiers transparaît la mélancolie des seconds : l'œuvre doit être considérée d'un bloc³. Laissons le mot conclusif à Régnier : « Il y aura donc en M. Boylesve une dualité qui fera de lui un rêveur et un réaliste, un idéaliste et un observateur, un poète et un satiriste, tout cela au profit d'un romancier⁴ ».

On peut se demander dans quelle mesure le cadre historique de ces romans (qui ne le sont pas) a pu entraver leur fortune postérieure, en vertu du fait qu'on perçoit mal l'originalité quand elle va habillée en costume d'hier. Par un effet de leurre, ces romans nous donnant à voir un Grand Siècle ou un siècle des Lumières plus ou moins fantasmés et des personnages contemporains de Saint-Simon ou de Casanova, on en aurait acquis l'idée d'une œuvre nostalgique, conservatrice, rétrograde – confondant la matière du roman avec la sensibilité du romancier. Mais d'autres facteurs d'oubli doivent être pris en compte.

1. F. Trémouilloux, *René Boylesve, Un romancier du sensible, op. cit.*, 2010, p. 251.

2. Ces catégories sont données dans une lettre à A. Chauvigné, recueillie dans *Le Jardin secret de René Boylesve (extraits de sa correspondance)*, J. Ferenczi & fils, 1927, p. 67.

3. Le pendant fonctionne à d'autres propos. Ainsi la question de l'éducation des jeunes filles, traitée sur le mode ludique dans *La Leçon d'amour dans un parc* (1902), est reprise gravement dans *La Jeune Fille bien élevée* (1909).

4. H. de Régnier, « *Nymphes dansant avec des satyres* de René Boylesve », *Le Figaro*, 6 juin 1920 (Supplément littéraire du dimanche).

3. Rendez-vous manqués avec la postérité – La question du classicisme

S'il est une explication délicate, mais qu'il faut bien considérer, c'est la valeur des œuvres. Si France, Régnier et Boylesve ont, à différents égards, échoué à devenir des « classiques » au sens commun du terme, c'est peut-être en raison de la qualité variable de leur production, que l'on s'efforcera d'apprécier équitablement. Certes, ils sont très vite passés de mode parce qu'ils ont refusé de sacrifier aux goûts nouveaux, dans un désir louable d'exercer en plein leur liberté d'artistes. Mais il n'en faudra pas moins considérer l'inégale qualité des textes, non seulement d'un livre à l'autre du même auteur, mais aussi d'un auteur à l'autre (ce pourquoi il est intéressant de confronter un écrivain de renom international, un autre réputé de son vivant mais vite oublié ensuite et un dernier jugé secondaire de son vivant même) – ne serait-ce que pour se faire l'avocat du diable et embrasser (pour mieux la comprendre) l'opinion qui relègue ces auteurs au rang des écrivains déconsidérés.

Une autre explication repose sur ce qu'on pourrait appeler un phénomène d'éblouissement, que résume fort bien l'un des narrateurs de Régnier lorsqu'il commente l'oubli dans lequel est tombé son personnage : « Rien ne passe plus vite à l'oubli qu'une gloire comme, de son vivant, la connut M. d'Amersœur¹ ». Pour Bertrand Vibert, Régnier a subi le même sort que son personnage :

Si l'on distingue les « poètes maudits » par le peu de reconnaissance dont ils jouissent de leur vivant, assurément Régnier fut un *poète béni*. Faut-il dire : hélas ? Sort peu enviable en effet *post mortem*, qui lui valut, par l'effet d'une loi inverse, de s'effacer trop vite et injustement du paysage des Lettres².

Une arrière-pensée romantique sous-tend ce phénomène, l'idée que le génie littéraire se mesure au mépris dans lequel un auteur est tenu par ses contemporains. France a trop fait l'unanimité, et c'est bien ce que Gide semble lui reprocher :

[...] il reste sans inquiétude ; on l'épuise du premier coup. Je ne crois pas beaucoup à la survie de ceux sur qui tout le monde s'entend [...]. Pour ma part, il n'a jamais précédé ma pensée. Au moins l'explique-t-il. C'est de cela que ses lecteurs lui savent gré. France les flatte³.

France reflète la pensée de tous : c'est donc que le génie personnel lui fait défaut. S'ajoute à cela un autre phénomène, directement lié à l'avant-gardisme celui-là, le phénomène de *tabula rasa* qui veut qu'on ne bâtisse que sur les ruines de la génération immédiatement précédente.

1. H. de Régnier, *La Canne de jaspe*, dans *Contes symbolistes*, B. Vibert (éd.), *op. cit.*, t. II, p. 236. R. Lalou suggère pareil constat à propos d'Anatole France, qui connut, « en 1924, une apothéose qui rappela celle de Voltaire. Puis ce fut l'entrée dans le "purgatoire de la gloire" » (*Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours, op. cit.*, éd. 1940-1941, p. 292-293).

2. B. Vibert, « Introduction » à *La Canne de jaspe, op. cit.*, p. 213.

3. A. Gide, *Journal*, 9 avril 1906, Gallimard, 1939.

C'est parce que France est un écrivain en vue que la génération surréaliste, qui tuile la sienne, s'est acharnée contre sa mémoire – pour ainsi dire par système, distribuant sur son catafalque les quatre pages collectives du tract *Un cadavre*, aux titres aussi insolents que « Avez-vous déjà giflé un mort ? » ou « Refus d'inhumer »¹. Marie-Claire Bancquart propose une explication similaire à cet opprobre : « France n'a pas du tout le tempérament d'un créateur *ex nihilo*, cela est parfaitement vrai », comme bien des écrivains ; mais « s'il a été plus malmené qu'eux pour avoir imité, c'est qu'il a connu l'infortune de mourir en un temps où [...] fleurissait ce romantisme qu'est le mouvement surréaliste : celui-ci, comme tout romantisme, en appelait à la création sans modèles ni pères² ». Que les Surréalistes soient romantiques en cela, peut-être, mais avec une hargne destructrice que n'eurent certes pas les Romantiques de 1830. Ces mêmes Romantiques, surtout, avaient dû enlever leur victoire à l'arrachée à des Néo-classiques bien armés ; les Surréalistes, eux, s'en prenaient à un mort.

Bien sûr, l'oubli ne s'explique pas seulement à proportion du succès, sans quoi Anatole France, qui fut le plus exposé, aurait dû être aussi le plus oublié. En un sens, ce fut le cas dans les années qui suivirent immédiatement sa disparition. Sa chute fut d'autant plus spectaculaire, en effet, qu'il tombait de haut. Dans une enquête de 1934³, soit dix ans après la mort du maître, Anatole France est rejeté à l'unanimité. On ne lui passe pas son attitude de pasticheur, son manque apparent de sensibilité, sa distance de moraliste et son style trop léché : en somme, c'est sa tempérance classique qui irrite les écrivains de 1934⁴. Ironie de l'histoire, on lui impute des vices qu'on lui comptait comme vertus dix ou vingt ans en amont, et on le condamne pour les mêmes raisons qui avaient jadis fait sa gloire.

C'est ici qu'il faut faire le clair sur la délicate question du classicisme. En 1910, la mode est décidément au classicisme. En 1891 déjà, l'École romane, fondée par Jean Moréas et Charles Maurras, canalise les extravagances symbolistes vers un devenir-classique. Débordant le champ poétique, le phénomène prend de l'ampleur dans les premières années du siècle, où l'on crie volontiers à la crise de la langue française, crise dont certains voient le remède dans un repli puriste, dans un classicisme rigoriste. Le classicisme est alors brandi pour toutes sortes de raisons, non seulement linguistiques et esthétiques⁵, mais aussi politiques et idéologiques. Dans

1. Entre autres titres signés Paul Éluard, Philippe Soupault, Joseph Delteil, Pierre Drieu La Rochelle ; « Avez-vous déjà giflé un mort ? » est de Louis Aragon, « Refus d'inhumer » d'André Breton.

2. M.-C. Bancquart, « Introduction » dans A. France, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1984, p. XXIII.

3. D'après M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, Calmann-Lévy, 1984, p. 408. Les références manquent.

4. Or « il n'est pas bon de paraître trop vite et d'emblée classique à ses contemporains ; on a grande chance alors de ne pas rester tel pour la postérité » (Ch.-A. Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un Classique ?* (21 octobre 1850), *Causeries du lundi*, Garnier frères, t. III, [année de publication manquante], p. 49).

5. Un débat d'époque oppose deux visions du style, qui ranime le vieux débat ayant jadis confronté les Romantiques aux Néo-classiques. Remy de Gourmont défend l'impératif d'originalité ; Antoine Albalat en tient pour un idéal d'impersonnalité.

les années 10, il possède de nombreux avatars, aussi incompatibles que le national-classicisme de l'*Action française* – lequel se veut pur, français et conservateur – et le classicisme moderne de *La Nouvelle Revue française* – hybride, cosmopolite et avant-gardiste. L'élan prit pourtant fin après guerre, et l'appel à un nouveau sursaut classique dans les années 1920-1922, lancé par Jules Romains, resta sans franche réponse. Les avant-gardes triomphantes de l'entre-deux-guerres couvraient désormais de leurs clairs tapageurs les derniers roseaux classicisants.

Replacé dans ce contexte donc, le classicisme n'est ni anachronique ni marginal, et cette impression rétrospective résulte d'un effet de distorsion de l'histoire, qu'il faudra analyser. En 1900, « être classique c'est être de son temps ¹ ». L'ennui, c'est que ce qui est « de son temps » se soumet à cette loi qui veut que la mode du jour soit le démodé du lendemain.

Ces deux décennies représentent donc une petite enclave dans l'histoire littéraire, un moment où le classicisme revient en force. Rechargé positivement, il peut migrer d'une école à l'autre sans être en rien suspecté de stérilité – se compliquant de significations variées et parfois troubles. Ce classicisme trop pluriel, peu théorisé, attaché parfois à des valeurs devenues équivoques, entaché même par des dérives fascisantes, devient bientôt suspect. Si la Troisième République le préserve comme valeur patrimoniale, il ne résiste pas à la Cinquième et à l'assaut de penseurs qui voient en lui l'instrument d'un pouvoir bourgeois, à la suite d'un certain Barthes ou d'un Barthes malentendu². Dorénavant, on ne voit plus l'équilibre mais l'immobilisme, la règle autrefois stimulante devient un joug à secouer, la normativité linguistique, censée favoriser la compréhension entre les hommes, un facteur d'oppression et de restriction des libertés. De ces vieilleries il fallait nettoyer les arts. Et même si ni Boylesve, ni Régnier, ni France n'appartinrent à aucune des chapelles néo-classiques déclarées, ils furent en somme jetés avec l'eau du bain.

Régnier, Boylesve et France ont fait double frais, car ils ont également pâti du flou théorique attaché à la notion de classicisme lorsqu'elle qualifie les entreprises des années 1900-1920,

1. Pour reprendre, en la détournant, l'expression qu'emploie Henri Clouard dans un article de *La Phalange* en 1909. Il faut donc lire France, Boylesve et Régnier ce contexte à l'esprit. C'est ce que fait G. Philippe, qui a soin de relativiser l'exception que représente Anatole France en l'inscrivant dans une tendance d'époque, caractérisée par « [...] la référence toujours convoquée au classicisme. De fait, le tournant des XIX^e et XX^e siècles a été marqué par l'appel sans cesse renouvelé d'un retour à Boileau : Renan, Zola, Maupassant, France ont ainsi communiqué dans une même nostalgie d'un éden stylistique d'avant la chute. Autant voire plus qu'à la montée des avant-gardes, la Belle Époque et même l'entre-deux-guerres furent sensibles à un imaginaire néoclassique dont la *Nouvelle Revue française* va sembler, en partie à tort, le porte-drapeau et le "style NRF" l'emblème ». (G. Philippe, *Le rêve du style parfait*, Presses Universitaires de France, 2013, p. 11-12.)

2. Philippe Roger examine dans un article la position de Barthes : pour dire vite, Barthes ne se défend pas de lire les classiques avec passion (notamment en raison de leur « disponibilité ») tout en étant l'un des grands adversaires du « mythe » classique, de la récupération dont il fait l'objet dans les discours du pouvoir (voir Ph. Roger, « Barthes post-classique », dans *Le classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX^e siècle*, PUF, numéro thématique de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2 avril 2007). Le Barthes de « Plaisir au classique », en ce sens, ne contredit pas celui de la querelle contre l'universitaire Raymond Picard : ce qui est en jeu n'est pas tant l'œuvre des Classiques que la position critique qu'elle supporte au milieu du XX^e siècle.

qui l'ont au besoin dévoyée ou instrumentalisée. Passé ce moment de grâce, *classique* a ainsi pu devenir synonyme de *bourgeois*, de *nationaliste* ou même de *fasciste*, mais aussi, au plan artistique, de *conservateur* ou de *rétrograde*. Sans doute l'anathème frappe-t-il Régnier plus durement que France ou Boylesve puisque, avant de se plaire à une atmosphère esthétique classicisante (disons, résolument à partir de 1900), il fut le moins classique des trois – ce qui eût pour effet d'accentuer le contraste, et l'image d'un auteur « rentré dans le rang ». Après une jeunesse d'avant-garde symboliste, pleine de fougue et d'audace, avide d'expérimentations (comme le vers libre), Régnier, grisé par des succès faciles, se serait aligné, étriqué dans un classicisme un peu affecté. Le moderne des premières années aurait eu une maturité et une vieillesse frileuses, conventionnelles et décevantes. Il est vrai que son style très orné, très artiste dans les années 1880-1890, semble aller s'assagissant – passant de l'influence de Mallarmé à celle de Saint-Simon. De cet assagissement du style, qui reste d'ailleurs à prouver, on a retiré l'idée que Régnier n'était qu'un imitateur, en route vers une pétrification néo-classique ; pire : en route vers l'académisme.

Car qui dit *classique* dit respect d'une *norme* linguistique. Or, *norme* et *style*, bientôt, deviendront antinomiques. C'est le constat de Gilles Philippe :

Parce que la littérature ne serait pas compatible avec l'académisme, les « auteurs à dictée » ne seraient pas des auteurs, et s'il est un mérite que nous croyons pouvoir attribuer au XIX^e siècle finissant, c'est d'avoir définitivement découplé les notions de *style* et de *norme*¹.

Anatole France est bien sûr le parangon de ces « auteurs à dictée » qui firent le fond des maîtres d'école sous la Troisième, et ce succès scolaire est une autre cause de désintérêt. Pourtant on peut se demander, d'abord, comme le suggère Gilles Philippe, s'il est juste de bannir les auteurs (prétendûment) normatifs du champ littéraire, et ensuite si vraiment un certain respect de la norme est incompatible avec un style riche et même singulier. Pour Julien Gracq, l'« écriture » la plus convenue recouvre parfois la « sensibilité » la plus audacieuse – et qu'est-ce que le style, sinon l'expression d'une façon de sentir ? Gracq observe le phénomène chez Stendhal, qu'il qualifie de *bifrons* :

Une des recettes qui permettent à un chef-d'œuvre de passer un long moment inaperçu, [*Le Rouge et le Noir*] l'a utilisée : un habillage d'archaïsme, entièrement miné de l'intérieur par la corrosion d'un tempérament, d'une sensibilité originale².

Il s'explique ainsi la froideur des contemporains :

Le Rouge et le Noir, paraissant en pleine surchauffe romantique, [...] faisait à première vue de Stendhal, par l'écriture comme par le genre d'esprit, un épigone fané des petits maîtres [...] du dix-huitième siècle, [...] et ce vernis suranné camouflait tout le reste.

1. G. Philippe, *Le rêve du style parfait*, *op. cit.*, p. 2.

2. J. Gracq, *En lisant en écrivant* (1980), dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 578-579.

Les contemporains ne voyaient que la face « vieillotte » de l'œuvre comme les seconds lecteurs n'ont plus vu que le « renouvellement » apporté. Gracq modélise enfin ce curieux renversement du point de vue :

[...] ce Stendhal *bifrons*, qui ne l'est plus pour nous, ne l'était pas davantage pour ses contemporains. Seulement c'est l'autre face qu'ils voyaient, exclusivement : occurrence rare, mais non tout à fait exceptionnelle, au tournant d'une époque, d'un livre fait comme ces portes, dues à l'ingéniosité de Duchamp, qui ne peuvent fermer une pièce qu'en en ouvrant une autre, et vice versa.

Le phénomène mis au jour éclaire notre propos. En inversant la chronologie de la réception, eu égard au contexte en tout point différent, on peut reconduire l'analyse : là où les contemporains de Régnier ou de Boylesve voyaient la face novatrice, nous voyons pour notre part, une fois refermée la porte des années 1920, la face désuète de leur œuvre. Les époques charnières, selon Gracq, favorisent un tel effet, et l'on comprend comment, mis en regard des Surréalistes, ces classiques de la dernière heure peuvent faire figures de vieilles barbes.

Car s'il est bien un effet programmé par les esthétiques classiques mêmes, c'est la discrétion. Gustave Lanson fait de la transparence la qualité même du style classique, qu'il compare à une « glace sans tain¹ ». Ce style classique qui croit en la coïncidence du mot et de la chose, et qui par là-même s'efface pour laisser voir les objets et la pensée nus, c'est l'exacte antithèse du style artiste – les deux étant régulièrement renvoyés dos à dos, à la Belle Époque :

Par [le style classique], nous prenons le contact des objets dont il expose les signes ; nous percevons les choses en lui, et notre perception ne s'arrête pas un instant à lui. Il s'abolit pour nous par sa justesse même. C'est un style excellent : aucune sensation d'art ne s'y attache ; ce n'est pas un style d'artiste².

Le divorce du langage et du réel a souvent été commenté ; qu'il soit fondé ou non, il fait partie d'un imaginaire d'époque³, et c'est en réaction à cette crise que la langue classique fait l'objet d'une telle revalorisation. Désormais, on oppose la « bonne prose » classique à la « belle prose »⁴ moderne, – quand on fait un effort de neutralité : les plus réactionnaires opposant plutôt la philologie classique à la prétendue misologie moderne.

Mais il est pourtant un classicisme qui n'est ni réactionnaire, ni conservateur d'ailleurs. L'amour d'un âge révolu, tel qu'il se manifeste dans l'œuvre de Boylesve, de Régnier ou de France, ne laisse pas d'intriguer, car il ne se comprend jamais de manière univoque. Il serait malavisé en effet d'interpréter leur attitude comme un repli rétrograde et nostalgique, un refuge misanthrope éloigné des hommes et des considérations de leur époque. Tant s'en faut : et si

1. G. Lanson, *L'art de la prose* (1905-1907, 2^e éd.), Librairie des Annales politiques et littéraires, 1909, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 12.

3. W. Marx date des dernières années du XIX^e siècle une crise corollaire, celle qui marque l'autonomisation de la littérature. Voir *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Minuit, 2005.

4. L'expression est employée par G. Lanson, *L'art de la prose*, *op. cit.*, p. 16.

c'était plutôt – là est le nœud du problème – une forme paradoxale de modernité que cette propension à interroger et à imiter les auteurs de l'Ancien Régime ? Dans des perspectives toutes modernes d'ailleurs, les trois écrivains manifestent une forme d'hyperconscience sur leurs œuvres et les choix qui président à leur composition et à leur écriture, développant dans des textes critiques leurs réflexions littéraires et stylistiques – si bien que si imitation des Anciens il y a, il faut bien reconnaître qu'elle s'opère sans naïveté et sans servilité. Si les trois auteurs mènent une réflexion de forme classique sur l'homme, la morale et la société, elle semble se creuser simultanément d'une véritable inquiétude moderne sur les menaces qui pèsent sur l'intégrité humaine, en cette période de crise axiologique où les grandes certitudes sont ébranlées (crises religieuses, sociales, découvertes sur le psychisme humain...). En aucun cas, les auteurs de l'Ancien Régime ne font l'objet d'une imitation gratuite. Bien au contraire, les tournures d'esprit et les traits stylistiques empruntés aux Anciens semblent de pertinents et subtils instruments propres à l'examen et à l'expression de réalités complexes ou inouïes. De cela, il faudra prendre la mesure.

Un autre problème se pose, terminologique celui-là. Étudier le classicisme suppose de donner un sens clair à la notion. Or plusieurs difficultés compliquent les efforts de définition.

D'abord, c'est une notion des plus polysémiques et labiles, ce qui explique qu'elle ait pu faire l'objet d'aussi nombreuses récupérations au début du XX^e siècle. Faisons rapidement le point.

1. L'adjectif *classique*, en remontant à sa source étymologique latine, a d'abord qualifié les *classici cives*, les citoyens de première classe. De l'idée d'élite, il demeure sans doute quelque chose dans les emplois postérieurs du mot. L'adjectif a ensuite pu être employé à propos de la littérature, par métaphore, pour désigner des œuvres de premier ordre¹.

2. Par extension, *classique* en vient à désigner les œuvres du canon et partant les auteurs étudiés dans les classes, puis les œuvres et auteurs emblématiques, qui servent de modèles ou d'autorité.

3. Ce n'est que très tard que *classique* caractérise une période esthétique spécifique (le néologisme *classicisme* faisant son apparition), période à la délimitation d'ailleurs fluctuante. Peuvent être dits classiques certains siècles de l'Antiquité grecque (celui de Périclès) ou romaine (celui d'Auguste) ; les décennies correspondant au règne (1661-1715) ou à une portion du règne de Louis XIV (c. 1660-1680) ; le XVII^e siècle tout entier (l'idée voltairienne d'un « Siècle de Louis XIV » a fait florès) ; voire les XVII^e et XVIII^e siècles ensemble (Chateaubriand, Taine et d'autres admettent un « siècle de deux cents ans² ») ; – et dans la sphère musicale, les frontières

1. Ces considérations étymologiques sont empruntées à A. Génétiot, *Le classicisme*, PUF, 2005 et à Ch.-A. Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique ?* (21 octobre 1850), *Causeries du lundi, op. cit.*, p. 38-55. Sainte-Beuve rappelle que c'est Aulu-Gelle qui, le premier, a importé l'adjectif *classicus* dans la littérature.

2. De nos jours, cette résistance à une périodisation en siècles est largement répandue. Un colloque de 2001

historiques sont encore repoussées (c. 1750-1820). On voit comme sa polyvalence sème la confusion : non seulement le classicisme est pluriel historiquement, mais aussi géographiquement (Grèce, Rome, France, Italie...). C'est une notion transdisciplinaire qui recouvre aussi bien la littérature, la musique, l'architecture que les arts plastiques.

4. Une dernière définition fait du classicisme une propriété transhistorique (attachée à une esthétique, à une poétique voire à une doctrine), dont l'unité n'apparaît pas plus clairement. C'est Sainte-Beuve qui, l'un des premiers, ébauche l'idée de valeurs classiques intemporelles : est classique ce qui, par-delà les modes, vise le patrimoine culturel commun¹. Plus récemment, Jean-Charles Darmon et Michel Delon y voient une « esthétique globale transgressant les frontières entre les arts et entre les époques² », soit un ensemble de qualités partagées par des esprits aussi divers que Homère, Horace, Racine ou André Gide, dont le dénominateur commun n'a pourtant rien d'évident : « clarté », « mesure », « raison », « ordre », « soumission à des règles », « respect des modèles », qualités aussi vagues que difficiles à déceler.

La seconde difficulté vient de la relativité de la notion. Pour les Romains du temps d'Auguste, les classiques furent les Grecs des IV^e et V^e siècles avant Jésus-Christ ; pour les sujets de Louis le Grand, ce furent ces mêmes Grecs et Latins ; pour ceux de l'âge moderne, Racine, Boileau, Molière furent à leur tour les classiques canoniques ; si bien que l'on peut se demander si, par aporie, ne serait pas classique ce qui se réclame d'un classicisme antérieur. Notion relative encore, parce que le classicisme semble de surcroît se définir par ce qu'il n'est pas, ne prendre sens que par rapport à ce qui n'est pas classique. Non seulement le classicisme n'existerait pas dans l'absolu, mais les repères qui confortent sa définition négative ne sont pas stables. Classique s'oppose-t-il à baroque ? maniériste ? romantique ? moderne ? symboliste ? Elle est désormais bien ébranlée, la conception essentialiste véhiculée au XIX^e siècle, qui draina pourtant le mythe du classicisme. Mais c'est aussi ce qui fait la richesse de la question classique dans les années 1900 : quel est, en 1900, le mauvais démon du classicisme ?

La troisième difficulté tient au caractère exogène et rétrospectif de la notion de classicisme. Le XIX^e siècle la forge, en effet, pour décrire et classer après coup les belles lettres et les

a fait date ; les actes en portent le titre : J. Dagen et Ph. Roger (dir.), *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités*, éd. Desjonquères, 2004. Dans la préface à ces actes, Jean Dagen énonce les raisons de considérer ensemble les deux siècles compris « entre la fin des guerres de religion et la secousse révolutionnaire » : même « régime de monarchie absolue », « hégémonie conquérante de l'église catholique » sur la scène politique, « domination ou volonté de domination d'une culture portée par l'excellence d'une langue consciencieusement perfectionnée et réglée de Malherbe à Rivarol », « permanence du modèle antique » dans les lettres, les arts et la philosophie (p. 9-10). Ses tensions mêmes donnent à la longue période sa cohérence, et notamment la récurrence de ses querelles des Anciens et des Modernes. À l'instar de J. Dagen, cette thèse considère le double siècle dans une « courbe unique » (p. 12), sans en méconnaître la pluralité.

1. Sainte-Beuve, dans une longue fantasmagorie, imagine un « Temple du goût » où Homère et Confucius accueilleraient La Rochefoucauld et La Bruyère, où « Virgile entouré de Ménandre, de Tibulle, de Térence, de Fénelon, se livrerait avec eux à des entretiens d'un grand charme » et où « Platon, Sophocle et Démosthène » cotoieraient « les Cervantès, les Molière » (*Qu'est-ce qu'un classique ?* (21 octobre 1850), *op. cit.*, p. 50-53).

2. J.-Ch. Darmon et M. Delon (dir.), *Classicismes XVII^e – XVIII^e siècles*, t. II de *L'Histoire de la France littéraire*, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 4.

beaux-arts d'un certain XVII^e ou XVIII^e siècle, le mot *classique* étant alors pratiquement inusité¹. C'est en outre une notion élaborée par la réception (postérieure) et non par la création (contemporaine). C'est tout l'intérêt, peut-être, d'étudier un classicisme de la fin du XIX^e siècle, curieusement redevenu endogène et contemporain de l'époque qui l'a conceptualisé.

Mais l'ambition première de cette thèse n'est pas de fixer ou de corriger une définition du classicisme, même si, en explorant ce qu'a pu signifier la notion à une époque clef de sa constitution, son sens s'en trouve nécessairement précisé. Ce qui semble plus intéressant, c'est l'imaginaire littéraire que structurent ces notions, et leurs rôles dans la fondation d'une histoire de l'art et des idées. Étudier les représentations d'une époque avec une certaine lucidité est plus facile lorsque cette époque paraît déjà lointaine. Pourtant, interroger les représentations véhiculées par l'idée de classicisme en 1900, c'est aussi interroger celles dont nous sommes encore largement les héritiers en 2017. Une définition harmonieuse du classicisme est peut-être impossible ; son utilisation théorique ou pédagogique est certainement discutable ; en revanche, cette catégorie de pensée est pleinement opératoire au plan épistémologique, et elle s'avère un remarquable observatoire pour étudier comment se constitue au cours de la modernité la science du littéraire ainsi que son panthéon d'œuvres et d'auteurs ; comment se transmettent l'histoire littéraire et les critères de sélection qui la sous-tendent tacitement ; comment s'accomplissent les processus de « classicisation » des auteurs et ce qu'ils nous apprennent, non sur ces auteurs, mais sur les époques qui se livrent à ces processus.

Le classicisme fut et est sans doute encore une catégorie de pensée féconde par une qualité intrinsèque que lui accorde Alain Génétiot, sa « plasticité fluide » qui lui « permet de s'ajuster à tous les déplacements que la critique lui fait subir au cours de l'histoire de sa réception² ». Ce qui fait la faiblesse d'un concept fait la force d'un questionnement : nous ne plaquerons pas de grille classique préconçue sur les œuvres, mais les regarderons à travers un kaléidoscope qui pourrait bien en révéler quelques aspects inattendus.

Autre intérêt, la notion, asservie par les uns et les autres, a souvent migré de discours monolithique en discours monolithique. Mais aujourd'hui, les entreprises sont nombreuses, qui tentent de lui rendre sa pluralité constitutive avec sa liberté créatrice. C'est le cas notamment des travaux de Jean-Charles Darmon et de Michel Delon³, qui choisissent le pluriel pour le titre de leur ouvrage (*Classicismes*), ce que le préfacier, Michel Prigent, justifie : non seulement le pluriel éloigne l'idée d'un apogée ou d'un âge d'or, idée qui eut longtemps cours, mais il insiste sur l'aspect protéiforme de la notion. Débarrassé d'un héritage idéologique encombrant, le classicisme gagne à être réenvisagé d'un œil neuf, pour retrouver sa vigueur originelle. Car s'il fut, un bon siècle durant (le XIX^e), un puissant outil polémique et un ferment de la pensée,

1. Furetière retient le sens ancien d'auteurs lus dans les classes.

2. A. Génétiot, *Le classicisme*, *op. cit.*, p. 58.

3. J.-Ch. Darmon et M. Delon, *Classicismes XVII^e - XVIII^e siècles*, *op. cit.*, 2006.

sans doute perdit-il beaucoup de son rôle dynamisant en se constituant comme valeur nationale intouchable (au cours de la Troisième République), comme « évangile de la patrie » pour reprendre le terme d'Antoine Compagnon¹. Après une violente désaffection (post-1968) pour ce qui apparaissait soudain comme un dogmatisme insoutenable, l'heure est à la réévaluation.

Et cette réévaluation doit tirer profit de l'étude des moins orthodoxes des classiques, négligés dans les débats sur la question, ceux qui ne vécurent pas au XVII^e siècle, ceux qui ne défendirent aucun dogme pseudo-classique, ceux qui même ne se réclamèrent d'aucune école néo-classique – au nombre desquels on trouve Henri de Régnier, Anatole France et René Boylesve. Ce faisant, on rétablit la proportion, en décentrant l'histoire du classicisme de l'habituel foyer du XVII^e siècle, pour considérer de multiples foyers – dont les classicismes des années 1900-1920 fournissent plusieurs images majeures. Ces travaux répondent ainsi à une proposition toute récente, lancée par la thèse de Lise Forment en 2015², qui élabore, à partir de la pensée de Roland Barthes, la catégorie transhistorique de *post-classicisme*. Nous en réservons la définition détaillée³ et nous contenterons ici d'en souligner le mérite majeur, qui est de dégager la question du classicisme du jugement de valeur (positif ou négatif) qui lui est traditionnellement associée, pour retrouver, avec sa saveur polémique initiale, sa « productivité théorique » et herméneutique.

Étudier des œuvres qui passèrent pour « classiques » en 1900, ce qui semble jouer un rôle dans l'échec de leur transmission, est donc un bon moyen d'enquêter, rétroactivement, sur le phénomène de patrimonialisation des œuvres. Le prisme classique, par sa distribution particulière des lignes de convergence de l'histoire littéraire, permet en somme d'aborder de biais des questionnements fondamentaux sur sa constitution.

4. L'histoire littéraire en cause

Relire sans préjugés l'œuvre de Boylesve, celle de Régnier et à plus forte raison celle de France, dont l'usage scolaire a peut-être trop fléchi la lecture, implique une prise de conscience des conditions dans lesquelles s'effectua leur legs.

Des écrivains français à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, période qui assiste au crépuscule du Naturalisme, aux flamboiements décadento-symbolistes et à l'aube des avant-gardes, on met généralement à l'honneur les plus hardis et les plus novateurs. Pourtant, à la marge des expériences audacieuses, il fut aussi des écrivains, et de renom, qui refusèrent d'entrer dans la course à la nouveauté. Parions que le principal tort de ces auteurs fut de contrevenir à la règle d'or moderne selon laquelle l'innovation formelle est tout, idée dont nous sommes encore

1. A. Compagnon, *La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust*, Seuil, 1983.

2. L. Forment, *L'invention du post-classicisme de Barthes à Racine – L'idée de littérature dans les querelles entre Anciens et Modernes*, dir. H. Merlin-Kajman, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (soutenue le 5 déc. 2015).

3. Elle sera menée en quatrième partie, p. 538 *sqq.*

largement tributaires. Or, c'est en conscience que France, Régnier et Boylesve ont préféré à la quête effrénée de l'inédit celle d'un accent sincère et personnel. Le panthéon littéraire, dans sa composition actuelle, a certainement souffert d'une conception trop étroite de la valeur littéraire, et nombre d'écrivains de prix auront pâti de cette tyrannie avant-gardiste. Tâchons donc d'examiner d'un regard élargi leur droit de cité dans la littérature française.

Problème souvent pointé, la transmission des œuvres se fait essentiellement de proche en proche. Une génération joue sa réputation dans la réception de la suivante. Or, les esthétiques modernistes inscrivent à leur programme le refus d'hériter, du moins d'hériter de la génération qui précède¹. Mais ce qui n'intéresse pas une génération peut fort bien intéresser la suivante. Bien sûr, ce qui n'a pas été aussitôt légué n'est pas automatiquement détruit à jamais. Judith Schlanger est optimiste : « Tout ce qui devient inactuel ne disparaît pas. La mémoire culturelle assure, dans certains cas, la persistance du rejeté² » – ce qui laisse à Bernard Quiriny cet espoir : « Et si, anachronique au XX^e siècle, Régnier redevenait actuel aujourd'hui³ ? ». C'est pourquoi nous répondrons à l'invitation de Paul-André Claudel, qui veut entreprendre une « reterritorialisation de la production du passé⁴ » afin de courir la chance de découvrir de ces « tentatives qui semblèrent absurdes » à une époque donnée, « et qui, aujourd'hui, nous paraissent non seulement tout à fait acceptables, mais même irremplaçables ».

Sans doute le phénomène n'est-il pas nouveau. Après les querelles des Anciens et des Modernes des siècles classiques, les Romantiques avaient à leur tour fortement ébranlé le culte rendu aux Anciens. Mais les avant-gardes des années 1920 furent plus radicales encore, en promulguant le meurtre systématique des pères. Les Romantiques ordonnèrent, dit-on, un véritable changement de paradigme, généralement qualifié de « moderne ». Les avant-gardes du début du XX^e siècle en amorcèrent un autre, parfois appelé « moderniste », la modernité auto-légitimée devenant sa propre fin. Des auteurs comme Anatole France ont payé le prix de ce changement de système de valeurs⁵. Il eut en effet de lourdes conséquences historiographiques, la principale

1. Cette attitude horripilante justement Anatole France, à raison de plus lorsque l'adhésion précède la trahison. C'est pourquoi il prend la défense de Zola contre ses disciples devenus détracteurs, et bien qu'il éprouve lui-même peu de sympathie pour l'œuvre du Naturaliste. Il s'indigne contre les mauvais fils qui signèrent le « Manifeste des Cinq », comparant Zola au vénérable et vulnérable Noé : « Vous savez que M. Zola vient d'éprouver le même traitement que le patriarche Noé. Cinq de ses fils spirituels ont commis à son égard, pendant qu'il dormait, le péché de Cham. Ces enfants maudits sont MM. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches. Ils ont raillé publiquement la nudité du père » (VL1, p. 221).

2. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 147.

3. B. Quiriny, *Monsieur Spleen, Notes sur Henri de Régnier*, Seuil, 2013, p. 14.

4. P.-A. Claudel, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », 2007 [Atelier Fabula] http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_est-elle_possible_%3F [consulté le 24 juin 2015]

5. Dans un article, Bernard Frank revient sur l'étrange trajectoire qui fit passer Anatole France « du pinacle aux oubliettes » : « Oui, Anatole France ne fut pas miné pierre par pierre, il fut exécuté par toutes les modernités du monde : surréalisme, communisme, fascisme, freudisme, etc. Et par les anciennes Églises qui n'avaient pas de raison de le ménager. Et la masse des auteurs nouveaux, des techniques nouvelles qui sortait, hirsute, affamée de la guerre de 14-18. On avait besoin de place, il n'y aurait jamais assez de morts pour les vivants et les survivants. » (« Allez, France », *Le Nouvel Observateur*, 17 mars 1999.)

étant de livrer une vision faussée de l'histoire littéraire des années 1910-1920, de laquelle a surtout perduré d'image d'un bouillonnement d'avant-gardes. De façon rétroactive, ce qui était somme toute marginal occupa – usurpa – la place centrale.

L'histoire littéraire telle qu'elle s'est écrite au XX^e siècle est distordue par des illusions d'optiques déjà pointées : par effet de contraste, l'éclatante nouveauté des avant-gardes accentue après coup l'aspect rétrograde des classicismes de la Belle Époque. Ce processus de « miniorisation » posthume d'auteurs majeurs de leur vivant doit être pris en compte dans un effort de neutralité historiographique. D'autant plus que cet effet d'optique n'est pas seulement fortuit : c'est activement que les avant-gardes ont entrepris une révision de l'histoire, sur la base de valeurs nouvelles – les leurs. Julien Gracq, surréaliste en sa jeunesse, put en juger aux premières loges :

[...] toute école littéraire se caractérise, [...] autant que par son apport créateur, par le filtrage neuf qu'elle opère des œuvres du passé (le surréalisme, qui semble avoir plus clairement que les autres discerné et employé les moyens de pouvoir par lesquels s'impose un « mouvement », a pris grand soin, avant même presque de commencer à produire, de publier son Index ; *Lisez – ne lisez pas*, et sa généalogie idéale [...]¹).

En conséquence de quoi, d'école en école, par un effet pervers, « la part de remise en ordre du passé va grandissant aux dépens de l'apport original » et en particulier, ce qui ne manque pas d'ironie, « le surréalisme, autant sans doute que par ses ouvrages, s'impose à l'histoire littéraire pour avoir bouleversé de fond en comble, à sa lumière, l'antique bibliothèque poétique² ». Tout se passe donc comme si, étrangement, l'histoire progressait à double sens, l'histoire passée étant réécrite à mesure que s'écrit l'histoire présente ; comme si le viseur de l'avenir et le rétroviseur du passé ne faisaient qu'un (ce qui n'interdirait pas de concevoir le séduisant paradoxe d'une *mémoire du futur*³...).

L'histoire littéraire présente bien des points sensibles qui rendent son établissement délicat. Les zones de moindre visibilité, qui risquent d'échapper aux historiens, sont nombreuses. Le premier angle mort menace les époques de transition, les époques où les lois esthétiques subissent des mutations majeures. Paul-André Claudel prend précisément l'exemple de l'occultation d'Anatole France :

[...] l'existence d'un itinéraire littéraire à cheval entre deux siècles conduit souvent à une sous-estimation de sa portée historique – quand ce n'est pas au rejet de l'écrivain dans le siècle qui

1. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 751.

2. C'est l'un des « paradoxes de la modernité » qu'on pourrait joindre à la liste d'Antoine Compagnon : « Comme si, dans le déclin graduel des pouvoirs créateurs d'une civilisation, [...] pour tout nouveau changement, l'appoint d'une énergie de récupération devenait de plus en plus nécessaire » (*ibid.*).

3. Une chercheuse et plasticienne, Alice Forge, a déposé un projet de thèse en arts plastiques sur la question (*Mémoires du futur : la fabrique du fantôme auctorial*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Un article co-signé par Béatrice Guéna rend compte de son travail (« Les Éditions Pyrodactyles ou la nostalgie de la littérature », <http://www.fabula.org/lht/13/guenaforge.html>) et son site en donne un aperçu (<http://aliceforge.com/>) [sites consultés le 9 mars 2017].

précède : de l'inconvénient de naître dans le deuxième tiers d'un siècle¹.

Michel Décaudin, qui étudie la poésie des années 1890-1910, note en particulier le peu d'intérêt porté sur cette période, hâtivement jugée médiocre et perçue comme la queue de la comète symboliste, époque « écartelée entre le passé et l'avenir² ». Et si, depuis ces propos datant de 1960, des études universitaires ont pu réparer en partie l'injustice, les années 1900 restent pour les honnêtes gens une zone d'ombre, éclairée seulement par quelques pépites, Jarry, Proust, Apollinaire, Claudel – auxquels on ne saurait résumer une époque autrement diverse.

Si ces époques pivots sont mal considérées par l'histoire, c'est, au premier chef, parce que leur complexité ne se laisse pas facilement raconter et que, rebelles à tout devenir-scolaire, elles passent mal dans les mémoires. Mais c'est aussi parce que, en faisant son tri, la postérité choisit plus volontiers les premiers d'une génération montante que les derniers d'une génération à son déclin. Or Anatole France est bien, selon Régnier, le dernier d'une génération :

Anatole France est, dans notre littérature, un superflu. Il est notre plaisir. Il n'est pas nécessaire. Son art est un art d'agrément. Il utilise les ressources traditionnelles de la langue, il résume et parachève. Il a pour limites sa propre perfection. Il ne la dépasse point. Ce qui se trouve en lui réuni se trouve ailleurs épars. Il met la dernière main. (C., 1902, p. 476)

Être le dernier d'une génération, pour Régnier, est aussi un atout – il joue sur le double sens de *dernière* pour le signifier : Anatole France est une somme (sinon un sommet), une synthèse. René Boylesve aussi a conscience – la déclaration de guerre aidant – d'appartenir à la fin d'une époque. Il se montre curieusement lucide dans une lettre à Régnier :

Il me semble que l'on s'enquiert d'un monde passé, d'une période historique qui, je l'ai prévu maintes fois, paraîtra charmante par sa douceur et sa liberté, mais que la grandeur de celle qui s'ouvre écrasera sans pitié³.

Quelques mois plus tard, il adresse au même quatre pages d'alexandrins, parmi lesquels on lit : « Chantons le temps passé ! tâchons d'en faire un autre ; / Mais ne nous leurrions pas : il est fini, le nôtre⁴ ! ». La conséquence se fera peu attendre et la déferlante avant-gardiste emportera leur souvenir, l'histoire littéraire portant l'accent sur ceux qui ouvrent la marche, non sur ceux qui la ferment. Car tandis qu'eux se sentaient hommes du passé, d'autres incarnaient

1. P.-A. Claudel, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », art. cité. C'est aussi l'analyse d'A. Thibaudet : « Anatole France est mort au moment où s'ouvrirait la première de nos crises d'après-guerre, ce qu'on a appelé la crise de la littérature. La crise de sa mémoire est liée à cette autre crise, qui n'est pas terminée. Elle implique un cas plus vaste que son cas personnel. Mais cela reste un honneur pour lui, que son cas prenne une valeur de symbole, que ce faiseur de mythes devienne un mythe littéraire, qu'autour de cet héritier des littératures puisse se former le plus clair du problème de leur héritage. » (article de *La Revue universelle* [références manquantes], cité par M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné, op. cit.*, p. 408.) Par un juste retour des choses, Anatole France pourrait donc devenir un objet d'étude primordial à travers le problème littéraire qu'il cristallise.

2. M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes* (1960), *op. cit.*, p. 11.

3. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 14 octobre 1914, Ms. 6285, F. 198, Bibliothèque de l'Institut.

4. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 2 juillet 1915, Ms. 6285, F. 203, Bibliothèque de l'Institut.

effrontément l'avenir. Du moins les étoiles montantes de la NRF se voyaient-elles ainsi : « Nous sommes des gens pour qui s'est réveillé la nouveauté de vivre » – il y a loin, sans doute, de cet appétit vital au « Vivre avilit » d'un Régnier – « nous vivons maintenant dans un présent tout débarbouillé de son passé, tout gagné par l'avenir¹ ». Ainsi se voyaient aussi les Futuristes conduits par Marinetti, qui inscrit au point n° 8 de son *Manifeste* (1909) : « Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? », et au point n° 10 : « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques [...] ». Ce qui fut en partie fait.

La seconde zone aveugle (ou brouillée) de l'histoire littéraire, ce sont les dernières œuvres, non pas d'une époque cette fois mais d'un écrivain. On étudie plus volontiers, semble-t-il, les écrivains à l'ascension ou au faite de la gloire qu'à son déclin ; plutôt le Régnier symboliste de la première heure, donc, que le Régnier classicisant de la maturité, et quand bien même cette impression d'une décroissance des forces créatrices, chez lui, dépendrait fortement du contexte, Bertrand Vibert remarquant qu'« au fond, Régnier est plutôt resté fidèle à lui-même dans un monde qui a changé² ». C'est pourtant essentiellement le second Régnier qui nous occupera, celui dont le prestige commence à passer, la Belle Époque terminée, et qui laisse déjà deviner le peu de retentissement qu'aura son décès en 1936.

Il est intéressant d'étudier des auteurs en passe d'être démodés, de retrouver les signes avant-coureurs. De son vivant déjà, Anatole France fit la pâture d'une jeunesse impétueuse et en plein essor, qui voyait en lui un auteur pour ses parents et grands-parents. En 1913, le jeune François Mauriac prête au personnage principal de *L'Enfant chargé de chaînes* (1913) ces pensées peu charitables : « Il lui [à un vieil oncle] importait peu que la substance [de ses lectures] fût médiocre : l'œuvre d'Anatole France le contentait parfaitement ». La fracture se situe aux alentours de la Première Guerre mondiale. Régnier lui-même redoute alors l'essoufflement de son génie : « Je constate chez moi une "baisse" de l'imagination, de l'invention, un ralentissement de la sensibilité, une usure... qui est le résultat de ma vie de 1916 à 1920, et puis la guerre... » (C., 1922, p. 785). De là à penser que son classicisme ne serait qu'un pis-aller pour combler un tarissement imaginatif, il y a pourtant loin. Certes il n'est pas, en Régnier, qu'un découvreur audacieux : mais à examiner de plus près le crépuscule des écrivains, on pourrait bien y trouver des attraits d'abord inaperçus.

Car s'il est un travers de l'histoire littéraire, c'est de ne s'occuper que de l'oiseau rare, de ce qui fut en son temps l'exception, mieux, la promesse de l'avenir. France, Boylesve et Régnier ne furent ni des marginaux, ni des précurseurs – ni même des « arrière-gardistes » excentriques.

1. Jacques Rivière tient ces propos dans la *Nouvelle Revue française* (cité par M. Décaudin, *op. cit.*, p. 418).

2. B. Vibert, « Introduction » pour *La Canne de jaspé*, *op. cit.*, p. 201. Selon P. Besnier, c'est une autre fidélité, à l'éditeur du Mercure de France, dont l'image de Régnier aurait souffert : « Il faut se demander [...] si la fidélité de Régnier à Vallette ne lui a pas nui en l'ancrant dans une maison qui vivait essentiellement sur son fonds » (*Henri de Régnier*, *op. cit.*, p. 406).

Le culte de l'original, facteur clef dans la transmission des œuvres, domine encore aujourd'hui, quoi qu'on en ait dit. On n'a jamais tant revendiqué la nouveauté, comme une qualité en soi, que pendant les Trente glorieuses, où l'adjectif *nouveau*, qui est de toutes les réclames, demeure un argument de vente de tout premier plan, jusque dans le domaine des arts et des idées (les années 1950-1960 virent fleurir « Nouveau roman », « Nouvelle vague », « Nouvelle critique », « Nouvelle Philosophie », « Nouvelle cuisine », « Villes nouvelles »...). Et à ceux qui pensent que la postmodernité a depuis lors enterré le modèle moderniste, il suffit d'objecter les discours publics, qui n'ont de cesse de mettre en avant « politiques » ou « pédagogies innovantes », qui affichent le « progressisme » comme gage de fiabilité et le « changement » comme perspective évidemment désirable¹. Nous continuons de vivre dans une temporalité toujours déportée vers un futur étincelant à l'horizon, quand même il s'agirait de mettre en garde contre les périls qui menacent sa splendeur. Au reste, qu'on ne s'y trompe pas, les vogues dites *rétro* n'annoncent guère la sortie du paradigme moderniste ; la plupart du temps, elles récupèrent des motifs du passé pour les coudre ensemble en un patchwork ornemental ou ludique, où la trahison est plus de mise que la tradition. On invoque pourtant cette dernière à tout propos, au point qu'elle est devenue, ces décennies, un autre argument de vente, parallèle à celui qui promeut le *nouveau*. Un produit est alléchant s'il est *nouveau* ou s'il est étiqueté *traditionnel* ou *authentique* (notamment dans les domaines gastronomiques ou touristiques²). On pourrait en retirer l'idée que la nostalgie du passé, soudain redoté de valeur, est devenue aussi forte que le goût du futur ; mais ce serait sans doute un leurre, et qui en dirait long sur nos sociétés, en quête surtout d'un pittoresque assez superficiel.

On peut toutefois concéder que les prémices d'un changement affleurent, bien qu'elles demeurent très incertaines. En effet, la question de l'héritage apparaît de plus en plus cruciale (un héritage qui comprend mais dépasse la sphère culturelle) et de mieux en mieux prise en compte dans les débats sociétaux. Pour l'heure, on considère surtout l'héritage que notre époque laissera aux suivantes (héritage écologique, géopolitique, etc.). L'héritage à nous laissé par nos aînés n'est pas vraiment au cœur des préoccupations, mais le temps est peut-être venu où, moins pré-

1. Dans une récente conférence, l'épistémologue et physicien Étienne Klein distingue la « rhétorique du progrès » de celle de « l'innovation ». Il remarque que la première, qui domine largement le discours politique jusqu'aux présidentielles de 2007 comprises, se voit brutalement supplantée par la seconde lors des suivantes élections. Au progrès est attachée la vision historique héritée des Lumières, vision qui promet un futur désirable vers lequel l'humanité cheminerait d'un pas volontaire. L'innovation suppose une autre lecture de l'histoire, en marche vers une menace que les inventions humaines pallieraient au fur et à mesure. La distinction d'É. Klein est parfaitement pertinente, mais elle ne doit pas éclipser la même logique qui sous-tend ces deux conceptions : que l'histoire progresse vers le Bien ou vers le Mal, elle est dans les deux cas incluse dans un récit téléologique (É. Klein, « Oublier le sens, oublier la science, au profit de la croyance », conférence donnée le 4 février 2017 à Strasbourg, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=X-ZMgwUvz9k&index=3&list=WL>, consulté le 15 mars 2017).

2. P. Jourde analyse brillamment ce phénomène de société dans un essai sur l'authenticité (*Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, L'Harmattan, 2001). On y trouve notamment un intéressant développement sur le Saint-Nectaire fermier.

somptueux, nous sommes prêts à reconsidérer l'idée d'un héritage du passé dont nous aurions vraiment et profondément des bénéfices à tirer (la question culturelle, telle qu'elle est posée aujourd'hui, semble plutôt traitée sur le mode d'un folklore superfétatoire, un luxe qu'on budgète au bonheur des aléas économiques et qui sert de variable d'ajustement les jours néfastes). Le temps vient peut-être où, lassés par les seules œuvres de demain, las aussi de l'attitude qui consiste à détourner l'attention d'une œuvre sitôt qu'une autre, plus neuve, la remplace, on se demande plus sincèrement quel traitement réserver aux œuvres du passé. Alors nous avons sans doute des enseignements à tirer de l'examen de la « Querelle des Anciens et des Modernes » qui se joua à l'articulation des XIX^e et XX^e siècles, et qui fut un moment nodal dans l'orientation des comportements actuels, un point de bascule entre un mode de pensée qui, des siècles durant, a fait la part belle aux ouvrages des prédécesseurs, et le mode de pensée actuel, qui a trop négligé d'examiner ce qu'ont pourtant pensé des générations d'hommes. Une meilleure compréhension des enjeux de ce débat plus ou moins institué peut aider à enrichir la problématique culturelle actuelle, afin de rendre au mot *culture*, affadi par un surinvestissement technolinguistique un peu creux, une pleine signification.

Ces dernières années, de nouvelles approches de l'histoire littéraire ont vu le jour, qui œuvrent en ce sens. Ces nouvelles catégories de l'histoire des idées présentent un point commun, le paradoxe de sortir les idées d'une inscription historique commune. Au *postmoderne* de Jean-François Lyotard¹, par exemple, vient répondre l'*antimoderne* d'Antoine Compagnon². On a pu reprocher à Antoine Compagnon de donner à sa catégorie une définition finalement très proche de celle que Lyotard donne à la sienne (pour dire vite, postmodernes et antimodernes sont des modernes qui ne seraient pas dupes des dogmes modernistes); il n'empêche que la notion de Compagnon a pour elle de briser très explicitement la linéarité de l'historiographie traditionnelle, ce qui lui permet de désigner une grande tendance de la pensée humaine. En vérité, Lyotard a précisé que la postmodernité était pour lui une catégorie transhistorique, mais l'ambiguïté du préfixe *post*, qui semble indiquer un *après* de la modernité, a semé la confusion parmi les usagers du concept.

D'autres propositions alternatives transgressent les habitudes historiographiques. On voit naître par exemple un intérêt pour le *contemporain*³, notion qui invite d'une part à relativiser

1. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

2. A. Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.

3. Les travaux philosophiques sur la question (Barthes, Agamben) gagnent la recherche littéraire : Lionel Ruffel a ouvert le chantier dans un ouvrage collectif en 2010 (*Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, éd. Cécile Default); et le contemporain est notamment l'un des champs d'investigation de la composante ÉCRIRE (Écriture et Représentation) de l'équipe Litt&arts (UMR 5316 – Université Grenoble Alpes), qui en mesure les enjeux : « la notion de "contemporain" permet d'envisager d'une manière plus libre le dialogue avec les différentes altérités, ici et maintenant. Bien plus, elle permet de sortir du temps présent, de la seule synchronie et de s'interroger sur cette contemporanéité dont parlent Barthes ou Agamben et qui met en relation les époques » (<http://litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/fr/composantes-scientifiques/ecrire/ecrire-ecriture-et-representation-62798.kjsp> [consulté le 8 mars 2017]).

l'importance de notre propre présent (en considérant les moments passés comme des présents qui ont été) et d'autre part à envisager une autre historicité, où des contemporanéités puissent naître par-delà le temps naturel qui cloisonne hermétiquement passé, présent et futur. Dans cette perspective, Pierre Bayard propose de stimulantes lectures à travers une expérience de pensée qui admettrait le « plagiat par anticipation ¹ » dans le champ des possibles.

Les nouvelles histoires littéraires, qui mettent en cause l'histoire littéraire comme histoire au sens courant du terme (suite de faits), sont peut-être le signe qu'une mutation dans notre façon d'appréhender le temps est en cours, insensiblement. Nous voudrions en voir les premiers germes dans la pensée de Régnier, de Boylesve et de France, et de ceux de leurs contemporains qui ébranlent les vieilles classifications (*classicisme, romantisme, etc.*), lesquelles compartimentent et cadennassent l'histoire. Si l'Histoire – avec un grand H – n'est jamais qu'une histoire – un récit –, alors, sans nier son ambition de vérité, il semble souhaitable de relancer sa dynamique narrative, en assumant pleinement la nécessité de sa perpétuelle réécriture.

Les louables efforts se multiplient donc, de nos jours, pour éclairer les zones laissées dans l'ombre, et pour éviter que l'histoire ne devienne une généalogie fantasmatique ou une hagiographie légitimante. Judith Schlanger pose le problème de la gestion des œuvres qui ont cessé de nous toucher. Elle prend l'exemple de l'immense production des Néo-classiques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle :

Cette masse didactique, dramatique, épique, lyrique aussi, que nous ne pénétrons pas, devient-elle de ce fait un pur déchet de l'histoire ? Pratiquement, nous contournons ce qui nous embarrasse en l'ignorant ².

L'exemple ici vaut prise de conscience :

[...] qu'est-ce qu'un héritage, qu'est-ce qu'un héritier, et qui hérite de qui ? Quel patrimoine et quelle mémoire ? Cette question [...] est pleinement et ouvertement la nôtre aujourd'hui.

C'est justement cette question que le romantisme a bouleversée, en redistribuant l'horizon des lettres. [...] Désormais le patrimoine commun n'est plus (n'est plus censé être) l'Antiquité partagée, mais une anthologie éclectique des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale ³.

Comment, précisément, constituer l'« anthologie éclectique » – quitte à la reconfigurer – en *corpus* signifiant ? Peut-être faut-il commencer par rétablir la juste perspective en montrant aussi les plaines et les vallées de cette curieuse histoire littéraire qui « se meut de sommet en sommet ⁴ ».

Prendre en compte les auteurs « mineurs » – qu'ils l'aient toujours été ou qu'ils le soient devenus – suppose de s'entendre au préalable sur le terme. Paul-André Claudel distingue deux

1. P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

2. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 35.

3. *Ibid.*, p. 85.

4. A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, éd. du Seuil, 1998, p. 221.

grands ensembles d'œuvres dites mineures : les œuvres appartenant à un « sous-système (des textes intégrés à l'appréciation esthétique d'une époque, mais au plus bas de son échelle de valeur : c'est le cas de toute la paralittérature, des "romans de gare", des grands succès commerciaux) » et les œuvres appartenant à un « hors-système (des textes exigeants qui, en se constituant comme contre-cansons par la promotion de valeurs alternatives, se sont situés hors de sa délimitation, et en un certain sens hors de sa vue)¹ ». La définition de Matthieu Llouville laisse entrevoir une troisième catégorie, celle d'auteurs qui auraient échoué à conquérir un public : « Les *minores* sont à l'origine des auteurs qui ne sont pas parvenus à gagner un public large, soit à cause de leur médiocrité, soit parce qu'ils s'adressent à un cercle restreint² ». Si l'on résume un peu schématiquement, les mineurs sont :

1. des auteurs qui connurent le succès, mais dans des genres en leur temps décriés (succès jugé méprisable) ;

2. des auteurs qui ne connurent pas le succès, mais ne voulurent pas le connaître, fiers de leurs revendications élitistes (échec autoprogrammé) ;

3. des auteurs qui ne connurent pas le succès, bien qu'ils le voulussent (échec malencontreux).

On peut ajouter une quatrième catégorie :

4. des auteurs qui connurent le succès en s'illustrant dans des modèles littéraires goûtés en leur temps mais décriés par la suite (succès ultérieurement jugé méprisable).

Pour le formuler autrement, il y a les écrivains qualifiés dans une « norme basse » de la littérature, les écrivains qui se veulent « hors norme », les écrivains disqualifiés dans une « haute norme » littéraire, et enfin les écrivains qualifiés dans une « haute norme » dévaluée ensuite. Assurément France ou Régnier figurent dans cette catégorie.

Que l'histoire littéraire évacue les auteurs majeurs devenus mineurs, Régnier l'explique ainsi :

Notre goût est mauvais juge. Il se prend souvent à des considérations momentanées qui vaudront peu dans le classement définitif qu'opérera l'avenir. Surtout, s'il s'agit d'œuvres d'imagination, le cas que nous en faisons dépend de circonstances de sentiment et de sensibilité qui nous sont particulières et qui varieront après nous³.

Avec sagesse, Régnier comprend que les choix de la postérité ne sont pas prédictibles. Or l'histoire littéraire, telle qu'on a coutume de l'écrire, présente les « grandes » œuvres comme si, en leur temps déjà, un œil avisé pouvait discerner les mérites qui s'imposeront à tous après sa mort. Telle est, d'après Matthieu Llouville, l'attitude paradoxale des premiers historiens

1. P.-A. Claudel, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », art. cité.

2. M. Llouville, « Textes mineurs, écritures ludiques : la littérature en jeu » dans A. Vaillant (éd.), *Esthétique du rire*, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 193-206, en ligne : <http://books.openedition.org/pupo/2323?lang=fr> [consulté le 25 juin 2015].

3. H. de Régnier, « Un roman et un romancier », *Portraits et souvenirs – Pour les mois d'hiver*, Mercure de France, 1913, p. 133.

modernes : « Les historiens de la littérature, aussi bien Sainte-Beuve que Lanson, [...] cherchent chez les écrivains mineurs du passé le signe caché de ce qui va advenir¹ ».

Or, à jouer les prophètes après coup, l'histoire littéraire ignore ceux qui ne se tinrent pas à l'entrée du chemin finalement emprunté par l'histoire. Régnier, Boylesve ni France ne furent des visionnaires, eux qui ne furent pas même des modernes en plein. À la différence de Régnier, Boylesve et France, non seulement n'ont pas ouvert les voies frayées par le futur, mais n'ont même pas posé pied sur les sentiers de traverse que le temps élargirait en boulevards. Ainsi les deux écrivains se montrèrent hostiles au Symbolisme. France repoussa Mallarmé ; Boylesve avoua que tout jeune, il écrivait des vers obstinément classiques, qu'il ne publiait pas, la mode étant au Symbolisme². La littérature n'est pourtant pas faite que de pionniers. Régnier invite aussi à considérer, au côté de ceux que l'histoire retiendra comme « grands artistes », les artistes « d'époque³ ». On ne peut refuser ce titre à Anatole France au moins, élu parmi les artistes représentatifs du temps par Sacha Guitry, qui fixe son image sur la pellicule de *Ceux de chez nous* (1915).

L'histoire, heureusement, n'est pas verrouillée à jamais, et nous suivrons Paul-André Claudel qui appelle à rouvrir le dossier des « mineurs » condamnés. Car les juges, parce qu'ils sont humains, sont faillibles. C'est pour cette raison que Paul-André Claudel invite à lever le tabou de la valeur. L'interdit scolaire empêche de juger les œuvres ; c'est pourtant bien ce que fait l'histoire littéraire. À en prendre conscience, on peut amender ses choix, et en « compren[ant] selon quels critères se fonde le processus de sélection », il devient possible de « proposer d'autres lectures du passé, par rapport aux "histoires officielles"⁴ ». Par mesure d'équité, partant de « la conviction qu'il n'existe pas nécessairement de relation de cause à effet entre la valeur et la survie, pas de justice qui soit immanente à la conservation » et enfin « pas de lien automatique entre la valeur et l'inscription dans la durée⁵ », il paraît bon de critiquer nos propres critères de valeur : pour William Marx, « c'est la validité épistémologique du regard porté sur une époque qui est en jeu⁶ ».

Paul-André Claudel invite donc à se méfier des dénominations *majeur* et *mineur*, porteuses d'un jugement de valeur. Il propose de rebaptiser les œuvres dites *mineures*, qui n'ont pas démerité d'un point de vue artistique, « œuvres *non canoniques* », ce qui a aussi pour intérêt de donner une vision moins fixiste de l'histoire littéraire. Il définit le nouveau terme : les œuvres non canoniques comprennent « toutes les tentatives qui n'ont pas suscité, au sens large,

1. M. Llouville, « Textes mineurs, écritures ludiques : la littérature en jeu », art. cité.

2. Il fait cet aveu à F. Lefèvre (« Une heure avec René Boylesve », art. cité, 3 mai 1924, p. 1-2).

3. À propos de Jacques-Émile Blanche : « [il] ne sera pas dans l'avenir un grand peintre, mais [il] demeurera un très intéressant "peintre d'époque" » (C., 1924, p. 800).

4. P.-A. Claudel, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible? », art. cité.

5. *Ibid.*

6. W. Marx (dir.), « Introduction », *Les arrières-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, PUF, 2004, p. 16.

ni d'hypertexte ni de métatexte¹ ». Une histoire littéraire alternative ne ferait pas fatalement la part entre *majores* et *minores* ; elle aurait plutôt pour tâche de « mettre en relation les œuvres refusées avec leur mode d'inscription dans la durée² ». Le classicisme de France, de Régnier et de Boylesve doit être interrogé dans ce cadre : si les trois romanciers ont ainsi cru se rendre indémodables, ce fut sans doute un erreur stratégique, la mode ayant pris brusquement un autre tournant.

Une question se pose : nonobstant le scrupule scientifique, quel bénéfice doit-on retirer de ce « révisionnisme³ » ? Pourquoi retourner les cimetières de l'histoire littéraire, sinon pour remplir le vertueux devoir d'impartialité du savant, ou pour satisfaire la manie du collectionneur de curiosités ? D'abord parce qu'au « salon des refusés », « il reste peut-être un patrimoine de valeur à découvrir hors des habituels "grands noms"⁴ ». Ensuite, parce que les textes un temps ignorés sont parfois « des fragments de solutions égarées, ou des réponses à des questions que nous n'entendons plus⁵ ». C'est une piste ouverte par Hans Robert Jauss :

Une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer le dialogue du présent avec le passé⁶.

Relire Henri de Régnier ou René Boylesve aujourd'hui suppose une foi en l'idée qu'il peut échapper à la lecture d'une époque donnée une zone textuelle provisoirement illisible, zone qui demeure inaperçue tant que l'époque n'est pas à même de la lire. Cette zone écrite à l'encre sympathique ne se donne à lire que lorsque la sympathie se produit, lorsque sont réunies les conditions de la rencontre et de la compréhension⁷.

Enfin, Paul-André Claudel énonce trois raisons de relire les œuvres non canoniques (dont nous modifions l'ordre) :

1. Une étude complétée de l'histoire littéraire permet d'« unifier le regard sur une époque », d'en suivre tous les reliefs pour enrichir l'image trop lisse d'une histoire officielle discriminante. La ligne tracée « de sommet en sommet » s'avère accidentée et, en traçant les obliques, c'est la complexité d'une époque qui est restituée.

2. En conséquence, c'est une histoire littéraire redynamisée qui se profile, une histoire qui ne sera plus clouée au mur des idées par d'inamovibles « grands auteurs ».

1. P.-A. Claudel, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », art. cité.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. M. Cohen, « Une reconstruction du champ littéraire : faire œuvre du désordre du siècle », dans *Littérature*, n° 124, décembre 2001, p. 37 (cité par P.-A. Claudel, *ibid.*).

6. H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 113-114.

7. C'est par une même croyance que P. Bayard explique le « plagiat par anticipation » : des « pré-pensées » chemineraient de siècle en siècle et d'œuvre en œuvre, à un état latent, jusqu'à ce qu'un écrivain en prenne conscience, et qu'à travers son œuvre ces « pré-pensées » accèdent au statut de « pensées » patentes (*Le plagiat par anticipation, op. cit.*).

3. Enfin, les œuvres non canoniques sont l'« image d'un état polémique et conflictuel du champ littéraire », où coexistent les « aspirations contradictoires ». Les œuvres non canoniques « font percevoir [...] les phénomènes d'anachronisme, d'inactualité, de polychronie ou d'hétérochronie d'un même moment culturel », et leur étude rendrait patente l'erreur de voir la Belle Époque comme un terreau moderniste homogène.

5. Questions, hypothèses, démarche

La question d'ensemble est celle de la signification – linguistique, poétique, esthétique, philosophique – d'une inscription dans le champ classique au cours des décennies 1890 à 1920. Interroger ce classicisme anachronique amène à croiser deux disciplines, les études stylistiques d'une part, l'histoire littéraire de l'autre. Les études stylistiques d'abord, parce que le classicisme, tel qu'il est envisagé aux alentours de 1900, cristallise d'abord les inquiétudes d'époque quant à la langue, en même temps qu'il est pris à partie dans les théories du style qui s'affrontent. Il est donc l'un des miroirs de concentration de l'imaginaire linguistique de ces années-là. Les études historiques ensuite, parce qu'une reconsidération du classicisme à une époque dont on a surtout retenu le modernisme appelle un questionnement épistémologique sur l'historiographie littéraire.

L'étude progressera selon quatre étapes, auxquelles une interrogation englobante sur le temps servira de fil directeur.

Première partie : En leur temps. Resituer ces auteurs classicisants dans la *chronologie* est un préalable indispensable pour ne pas commettre de contresens, et replacer le classicisme de France, de Régnier et de Boylesve dans une juste perspective. Être classique ou se vouloir classique en 1910 n'a rien d'extravagant, et les écrivains qui ont mêlé le classicisme à leur esthétique ne sont pas des excentriques : de telles qualités sont alors élevées en idéal du bien écrire. À cet égard, c'est bien plus un discours sur le classicisme qui retiendra nos efforts, qu'une ambition d'en réformer la définition.

Corrélativement, se demander ce que signifie être classique au début du XX^e siècle revient à se demander ce qu'est être moderne. Le classicisme ne saurait s'envisager hors de l'économie complexe du rapport au passé, au présent et à l'avenir, le réemploi de matériaux littéraires anciens valant prise de position par rapport à la modernité et exprimant un nouveau rapport au moment présent, par l'adoption d'un regard décentré et critique. Peut-on dès lors concevoir un classicisme de la modernité ? Si l'on suit le raisonnement de T. S. Eliot, les termes sont antinomiques. Pour lui, les classiques ne naissent que dans les civilisations ayant atteint leur maturité :

[...] l'âge dans lequel nous trouvons un style commun sera un âge où la société est parvenue à un moment d'ordre et de stabilité, d'équilibre et d'harmonie ; de même que l'âge qui manifeste les

plus grands extrêmes du style individuel sera un âge de marche en avant, ou de décadence. [...] Nous pouvons nous attendre que le langage se rapproche de la maturité au moment où il a un sens critique du passé, de la confiance dans le présent, et aucun doute conscient sur l'avenir¹.

Or en 1900, deux sentiments forts et diamétralement opposés coexistent chez les intellectuels et chez les artistes : le sentiment de décadence de la génération finissante et l'élan vital de celle qui lui succède – un sentiment de vieillesse ou de jeunesse, pas de maturité. Au demeurant, l'aspiration à un style commun est peu répandue ; ce n'est pas celle, en tout cas, d'un individualiste comme Régnier. Doit-on, en épousant le point de vue de T. S. Eliot, voir en France, Régnier et Boylesve des classiques perdus dans une époque fondamentalement non classique ? Outre la vérité historique, un balisage du terrain en contexte nous permettra de mesurer en quoi les trois écrivains se démarquent aussi de leurs contemporains néo-classiques ; en quoi, spécifiquement, leur classicisme peut être taxé d'*anachronisme*.

Deuxième partie. À contretemps. Par leur imaginaire de la langue classique, d'abord, les trois auteurs ne sont pas exactement en phase avec leurs contemporains. Ils ne partagent d'ailleurs pas le même imaginaire entre eux – ni la même bibliothèque. Une enquête sur leurs modèles de prédilection, avoués ou non, permettra de dégager les spécificités de leurs idéaux linguistiques et stylistiques. C'est l'étape indispensable avant l'étude proprement dite de leur style romanesque.

Troisième partie. De tous les temps. Viendra donc l'analyse des pratiques linguistiques et stylistiques effectives. Elles apparaîtront dans leur *polychronie*², dans le mélange qu'elles font d'emprunts classiques et d'usages modernes, le terme *polychronie* convenant mieux que celui d'*anachronisme* pour décrire leurs choix, en ce qu'il ne hiérarchise pas les époques d'une part, et en ce qu'il ne connote aucune incongruité ou erreur d'autre part. Il faudra aussi définir les modalités intertextuelles qui gouvernent l'usage que les trois romanciers font de leurs sources – de l'inspiration libre au plagiat en passant par le pastiche et la parodie – et leur degré de fidélité aux textes substrats – assimilation, acclimatation, imitation. Y a-t-il vraiment chez eux une *écriture classique* ? et de quelle nature : structures syntaxiques hors d'usage ? archaïsmes lexicaux ? effets de rythme vieillis ? Le style de France est-il si classique qu'on a coutume de le dire ? Comment Régnier, adepte d'une prose artiste très moderne, peut-il paraître classique dans sa deuxième manière ?

Quatrième partie. Hors du temps. Pour Henri Clouard, maurrassien, même en étant classique, « il faut être de son temps : il ne faut pas être de tous les temps, ou au-dessus du temps, dans l'éternité [...]. Il n'est pas vrai que Racine soit par le génie le contemporain de Sophocle³ ». C'est pourtant bien, à notre sens, l'ambition de Boylesve, de Régnier et de France que d'être

1. T. S. Eliot, « Qu'est-ce qu'un classique ? » (Conférence prononcée le 16 octobre 1944), *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Éditions du Seuil, 1950, p. 346.

2. P.-A. Claudel (art. cité) emploie le terme.

3. H. Clouard, article pour *La Phalange* du 20 février 1909.

« de tous les temps » et même « au-dessus du temps », sinon dans l'éternité. Se posera donc la question du sens philosophique que revêt le classicisme particulier de ces trois auteurs, de ce qu'il reflète de leurs conceptions de l'histoire (littéraire) et de leurs perceptions du temps en général. Les notions de *dyschronie*, d'*hétérochronie* et d'*achronie* modélisent ces atypiques rapports à la temporalité. Le terme de dyschronie décrit les effets d'écart entre deux époques (dans le maintien d'un différentiel¹). L'hétérochronie insiste au contraire sur la continuité entre les temporalités, perçue depuis le référentiel présent². Enfin, l'achronie, dans un geste plus radical, considère le temps comme donné non signifiant, dans une perception qui refuse de discriminer les époques.

Ces autres modes d'*être-au-temps*, qui transparaissent aussi bien dans les romans que dans les réflexions diverses de Régnier, de Boylesve et de France, ont un impact majeur sur leur inscription dans l'histoire littéraire. Par contrecoup, nous sommes donc invités à envisager une autre histoire littéraire (et même une autre histoire), qui supposerait une révision des modèles du XX^e siècle. Les valeurs dont nous héritons pourraient voir leur cours – déjà fluctuant au début du XX^e siècle – fléchir tout à fait au début du XXI^e. Qu'à cela ne tienne. Renégocier le statut de France, de Régnier et de Boylesve implique certainement de dévaluer la monnaie moderne.

Car il est certaines tentatives de rachat qui semblent contre-productives. Avec une toute bonne volonté, Jean Malignon, qui ne mesure pas son admiration pour Anatole France, ce qui dénote un certain courage, souhaite à la fin du XX^e siècle une possible réhabilitation :

Voilà plus de soixante-dix années déjà qu[e France] passe de tristes jours au purgatoire des nonchalants (peut-être en sortira-t-il, grandi, si la modération, qui est la véritable modernité, devient un jour à la mode³).

Ne peut-on le sauver qu'en faisant de lui (en forçant un peu) un moderne ?

France a tout pour déplaire à tous en notre siècle, puisqu'il a fait le pari d'être, à la fois, cruellement lucide et exquisément compréhensif ; ce qui devrait être un pléonasme, mais n'est aujourd'hui (et pour longtemps, sans doute) qu'une insupportable singularité⁴.

Ne peut-on donc apprécier France qu'en dépréciant le monde contemporain ? Faire d'écrivains qui parfois se sont positionnés contre les valeurs modernes, des modernes méconnus, semble à

1. Il est employé par J. Schlanger : par l'expérience d'une « anomalie historique » s'impose parfois à nous « l'existence dyschronique du chef-d'œuvre », qui produit le paradoxe de « croiser certains points du passé » en conjuguant « distance » et « rencontre » (*La mémoire des œuvres, op. cit.*, p. 110-111). G. Agamben utilise aussi ce terme pour décrire les effets de temporalités en décalage par rapport au temps contemporain (*Qu'est-ce que le contemporain ?*, éd. Payot et Rivages, 2008, p. 10).

2. C'est le sens que Th. Pavel donne au mot *hétérochronie*, qui désigne la « perception du temps présent comme organiquement rattaché au temps jadis ». C'est pour lui le propre des classiques que ce « besoin de vivre dans plusieurs époques à la fois » (*L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, 1996, p. 37 et p. 24).

3. J. Malignon, *Dictionnaire des écrivains français, op. cit.*, t. I, p. 248.

4. *Ibid.*

la fois peu respectueux de ces écrivains et d'une validité scientifique discutable. Il semble plus à propos de réévaluer leur classicisme, dans toute la complexité qui est la sienne, en le dégageant autant que possible des jugements de valeur inculqués par le monde moderne. Tâche d'autant plus délicate, il est vrai, que les jugements de valeur modernes sont au fondement même de la constitution de la notion de classicisme. Thomas Pavel attire l'attention sur l'écueil qui menace celui qui entreprend l'étude du classicisme :

La dialectique de l'histoire, selon laquelle le nouveau doit surmonter périodiquement l'ancien pour la plus grande gloire de la période récente, leur était étrangère [aux classiques]. De nos jours, l'attribution de la « nouveauté » aux phénomènes du passé témoigne de la perspective de l'historien moderne, lui-même porté par ses habitudes culturelles à vénérer le nouveau. À y regarder de plus près, et en faisant leur part aux croyances et aux motivations des hommes du passé, on constate que les nouveautés ne se justifiaient dans la plupart des cas à leurs yeux que si elles étaient revêtues d'une dignité symbolique venant du passé¹.

Il ne s'agit pas de nier la fracture, mais d'entendre les deux partis, et pas seulement les « vainqueurs de l'histoire ». Le classicisme d'auteurs ayant écrit sur la ligne de fracture peut aussi bien être étudié avec un regard moderne qu'avec un regard classique, pour autant que cela soit possible. Il s'agit en tout cas de repenser ces œuvres dans une *autre* histoire – pas nécessairement dans une *contre* histoire.

Au-delà d'une anecdotique entreprise de réhabilitation, se poursuit en creux une réflexion plus fondamentale, ayant trait à l'essence du littéraire, à ses tensions constitutives, héritage et originalité, rupture et continuité, style et norme, etc. C'est en partie le cas. De fait, penser que France, Régnier ou Boylesve, ou tout autre écrivain, manquerait à la littérature, nous semble une naïveté. Mais, partageant le credo que Théophile Gautier expose dans sa fameuse préface à *Mademoiselle de Maupin*, nous croyons que la littérature est un luxe, que « rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie », du moins quand « vie » veut dire « survie » – mais que ce luxe est pourtant indispensable à une vie riche et digne. À ceux qui renonceraient « plutôt aux pommes de terre qu'aux roses », France, Régnier et Boylesve tendent des bouquets aux parfums multiples. En généralisant le propos de Régnier sur France, on peut bien croire qu'*ils sont, dans notre littérature, un superflu. Ils sont notre plaisir.*

1. Th. Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, *op. cit.*, p. 36. Th. Pavel observe que notre appréciation de la grande Querelle des Anciens et des Modernes est faussée par la perspective post-romantique. Il rectifie l'interprétation courante : « dans la querelle des Anciens et des Modernes, les adversaires de La Bruyère, pour modernes qu'ils aient été, se réclamaient de la tradition avec la même ferveur ; il s'agissait simplement d'une autre tradition, chrétienne et française » (p. 38).

Première partie

En leur temps. Situation chronologique

Introduction. *Classique* en 1900-1920

[...] il y a eu en France deux périodes de poésie classique. La première, qui comprend le XVII^e siècle ; la seconde, qui va de Leconte de Lisle à Mallarmé et qui s'achève sous nos yeux¹.

C'est en 1925 que Paul Claudel fait ce bilan : au même titre que le XVII^e siècle, la poésie qui s'écrit entre le dernier quart du XIX^e et le premier quart du XX^e est classique, qu'elle se soit voulue ou qu'on l'ait perçue telle. On peut élargir le constat : ce n'est pas seulement la poésie qui est concernée, mais la littérature entière.

Quoiqu'en dise Claudel (l'unité d'un classicisme qui irait du Parnasse au Symbolisme reste à prouver), être classique en 1900 ne relève pas de l'évidence, et *a fortiori* à un siècle de distance. Dresser un état des lieux préalable paraît indispensable si l'on veut penser sans contresens le classicisme d'auteurs particuliers. Il s'agit, dans cette première partie, de cartographier l'imaginaire classique de la Belle Époque, moment de refonte d'un mythe esthétique, afin d'y localiser Régnier, Boylesve et France. L'enjeu n'est donc pas de définir le classicisme dans l'absolu (ce qui n'est d'ailleurs plus non plus la préoccupation des dix-septémistes aujourd'hui), mais d'en préciser les contours notionnels à l'époque qui nous occupe, avec l'éclairage que fournissent les récents travaux sur la question. La démarche s'apparente à celle de Stéphane Zékian, qui mène une investigation comparable, mais avec le début du XIX^e siècle pour terrain. Pour lui, il est moins question de chercher l'influence du XVII^e siècle sur le XIX^e que d'écouter « ce que le premier XIX^e siècle fait dire au "siècle de Louis XIV^e" ». On pourrait dire de même pour l'autre extrémité du siècle :

Loin d'être [...] traité comme une substance plus ou moins fidèlement restituée par les générations ultérieures, [le XVII^e siècle] apparaîtra comme un réservoir de possibilités, un gisement d'usages potentiels indéfiniment disponible pour de nouveaux investissements symboliques³.

Les œuvres classiques, dans la lecture qu'en fait une époque comme dans ses réemplois, sont « un écran de projection des passions nationales⁴ », passions esthétiques au premier chef, mais

1. P. Claudel, *Positions et propositions*, Gallimard, t. I, 1928 (rééd. 1944), p. 22, cité par M. Jarrety, « Valéry : du classique sans classicisme » dans Ph. Roger (*et al.*), *Le classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX^e siècle*, PUF, numéro thématique de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2 avril 2007, p. 363.

2. S. Zékian, *L'invention des classiques*, CNRS éditions, 2012, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 19.

4. *Ibid.*

aussi politiques et idéologiques. Fût-il fait de légendes et de fantasmes, le classicisme n'en serait qu'un objet d'étude plus valable encore : chaque génération reconfigurant le champ classique, il devient un point de vue privilégié à partir duquel on peut espérer capter quelque chose de l'esprit du temps.

La question du classicisme, en 1910, ne saurait de toute façon être considérée en soi, à part de ce qu'on a parfois désigné comme une nouvelle « Querelle des Anciens et des Modernes ». Dans ces années, la question de l'originalité et de l'héritage, du romantisme et du classicisme, du style singulier et de la norme partagée, est notoirement replacée au cœur de tensions qui aboutiront, après guerre, à la fracture avant-gardiste. Les romans de France, de Régnier et de Boylesve supportent-ils l'étiquette néo-classique – qui charrie avec elle des revendications conservatrices ou réactionnaires, comme celles de Charles Maurras ou même de Maurice Barrès ? Entrent-ils dans la sphère du classicisme moderne, à l'instar de l'œuvre d'André Gide ou de Paul Valéry ? Quelle est la portée de leurs démarches, qui paraissent aussi éloignées du repli rétrograde des uns que de l'élan moderniste des autres ? Étudier la portée du classicisme de ces trois romanciers conduit aussi à en cerner les inflexions singulières.

Inscrire l'œuvre de Boylesve, de France et de Régnier dans ce contexte permettra de l'appréhender selon une plus juste perspective et d'éloigner le miroir déformant légué par les « vainqueurs » modernistes. L'impression rétrospective a trop tôt fait des classiques du début du siècle des conservateurs ou des réactionnaires ; – il est important de rappeler que bien loin cela, se revendiquer classique en 1910, c'est être parfaitement en phase avec son temps.

Bien sûr, ces aspirations classiques se comprennent encore dans la mentalité tiraillée du XIX^e siècle, attirée d'un côté par le futur auréolé que promettent les innovations technologiques, retenue de l'autre par un vif intérêt pour les temps anciens. Tandis que les ingénieurs bâtissent, sans un regard en arrière, le monde de demain, les collectionneurs s'arrachent les antiquités ; les arts puisent largement dans les influences lointaines (styles néo-classiques ou néo-gothiques dans l'architecture et les arts décoratifs ; style préraphaélite en peinture, etc.) ; les sciences positives érigent l'histoire en discipline à part entière. Mais Régnier, France et Boylesve rêvent l'histoire : ils ne sont pas des historiens positivistes ; pas plus que des collectionneurs dilettantes. L'attrait pour l'Ancien Régime n'est pas, chez eux, l'effet d'une mode empruntée. Les XVII^e et XVIII^e siècles ne se laissent pas réduire à un décor pittoresque pour quelques-uns de leurs romans. Grands lecteurs des classiques, ils en arborent aussi la tournure d'esprit, sans pour autant étouffer en eux ni ce qu'ils doivent à leur temps, ni ce qui fait leur personnalité.

Avant d'en tirer toutes les conclusions, il faudra encore expliciter les enjeux que soulève, dans l'histoire des idées, la question classique telle que la pose cette époque. Le classicisme est d'abord invoqué dans les débats sur la langue et le style. Opposé au style artiste, qui agace par son trop d'apprêt et ses sophistications exagérément singulières, le style classique est exhaussé

en modèle du bon style. Antoine Albalat en fait même un outil pédagogique majeur dans un manuel qui fit date, *La formation du style par l'assimilation des auteurs* (1901) :

Faisons des grands écrivains de notre pays la base de notre éducation littéraire. Lisons les classiques, parce qu'ils sont nos maîtres, parce qu'ils ont écrit dans notre langue, parce que notre littérature est venue d'eux, et parce qu'enfin c'est le seul moyen pratique d'apprendre à écrire¹.

Par « classiques » certes, Antoine Albalat englobe sans doute tous les auteurs du canon, du XVI^e au XIX^e siècles. Ce qui revient pour lui à étendre les qualités classiques en amont et en aval du Grand Siècle. Plus loin en effet, dans un emploi restrictif du terme, il mesure plus explicitement le style réputé sobre et sincère des Classiques du XVII^e siècle au style accumulatif, surchargé, outré des Romantiques, des Naturalistes et autres adeptes de l'écriture artiste.

Ce système n'est pas sans arrière-pensée. Si les Romantiques ont aussi mauvaise presse, et les Symbolistes avec eux, c'est aussi qu'ils incarnent les contre-valeurs du nationalisme, en raison de leurs prétendues racines étrangères – germaniques. À l'heure où l'on pressent une nouvelle guerre, ils concentrent les haines revanchardes de la défaite de 1870, le classicisme intervenant au fondement de la constitution d'une identité nationale. Être classique, c'est être Français. Ce classicisme dévoyé, qui formera le fond idéologique d'Action française et de son principal promoteur Charles Maurras, est parfaitement étranger à Anatole France, homme de gauche, et à Henri de Régner, trop aristocrate pour se commettre dans aucun mouvement politique. En revanche, il faut bien constater que René Boylesve n'est pas complètement insensible aux idées maurrassiennes – et notamment à la croyance germanophobe en une supériorité des Latins. Dès avant la fondation de l'Action française, il côtoie Charles Maurras dans les pages de *La Plume* (dans laquelle il est actif d'octobre 1889 à mars 1892), avant de préférer *L'Ermitage*, revue dans laquelle on rencontre aussi Maurras et les siens (comme Henri Massis) et dont Boylesve devient secrétaire en 1891. Ces revues littéraires sont certes peu politisées ; mais par ailleurs, Boylesve, sans devenir à proprement parler leur émule, mêle son nom à ceux des nationalistes de *La Cocarde* (sous la direction de Maurice Barrès entre 1894 et 1895) et donne occasionnellement des lignes à la revue de combat *Les Guêpes*.

Mais le classicisme de Boylesve ne se réduit pas à cette posture somme toute peu offensive chez lui, qui tient plus peut-être du préjugé d'époque que d'une velléité prosélyte. De fait, de l'idéalisme repentant de Boylesve au retrait pessimiste de Régner en passant par le scepticisme de bon aloi de France, se déploie tout un éventail de sensibilités auxquelles on peut donner des origines classiques. Ce classicisme pluriel, qu'ils se réapproprient, a sans doute bien peu de rapports avec les discours monolithiques dont l'histoire fera le procès.

1. A. Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, 1901, p. 23.

Chapitre I.

Classicisme et classiques : quoi et qui ?

Le XIX^e siècle, par un foisonnement d'emplois, a considérablement enrichi le sens des adjectif et nom *classique* et *classicisme* – ce dernier faisant d'ailleurs son entrée dans le vocabulaire commun. Signe de sa primeur, Littré le signale encore comme néologisme dans son *Dictionnaire* de 1869. Le nom est spécifiquement attaché à une période littéraire – plus exactement deux périodes, dont l'une prétend reprendre le projet de l'autre – et désigne le « système des partisans exclusifs des écrivains de l'antiquité, ou des écrivains classiques du XVII^e siècle ». On le voit, la notion de classicisme apparaît d'emblée solidaire de l'histoire littéraire, laquelle devient justement au XIX^e siècle une discipline à part entière. Il s'agit dans un premier temps de retracer cette co-construction du classicisme et de l'histoire littéraire. Dans un second temps, on étudiera la réception d'époque des œuvres de France, de Régnier et de Boylesve, pour évaluer le rôle qu'elles jouent dans l'élaboration de la notion.

A. Le classicisme, invention du XIX^e siècle

Le classicisme, notion essentiellement élaborée au long du XIX^e siècle pour compléter la nomenclature d'une histoire littéraire en chantier, est une notion anachronique. Depuis plusieurs siècles déjà, le terme de *classiques* désignait ces auteurs – principalement grecs et latins – érigés en canons ; mais il faut attendre le XVIII^e siècle tardif pour que, peu à peu, la catégorie en vienne à désigner aussi (et prioritairement) les Français admirés du Siècle de Louis XIV.

La rupture historique que marque la Révolution française est décisive dans l'élaboration de cette catégorie esthétique. Stéphane Zékian explique le besoin post-révolutionnaire d'*inventer* le classicisme par la prise de conscience que le passé, désormais, ne saurait éclairer l'avenir : « À défaut de prévoir un avenir indéchiffrable, l'attention collective oriente vers le passé sa quête de certitudes¹ ». À l'origine donc, un traumatisme historique et un besoin consécutif de

1. S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*, p. 127.

« récits fondateurs ¹ ». Pour Branka Sarančič, ce sont en vérité deux mythes qui se co-écrivent : « l'invention du mythe de la "modernité littéraire" coïncide avec l'invention du certain "dix-septième siècle" qui n'a que très peu de choses en commun avec la vision "classique" (si l'on peut dire) du "siècle classique" ² ». Elle mesure d'ailleurs leur efficacité idéologique à leur résistance « à toute tentative de définition intrinsèque ³ ».

En effet la définition du classicisme est malaisée, étant relative. Relative à la modernité, dont le Romantisme est le premier représentant. Si les Romantiques, les premiers, ont façonné le classicisme – ils avaient besoin d'un ennemi –, ce qui se joue à la fin du XIX^e siècle est un nouveau tournant dans l'élaboration de la notion. À l'entrée du XIX^e siècle, le romantisme, défendu par M^{me} de Staël ou par Victor Hugo, est chargé positivement quand le classicisme l'est négativement ; mais à la sortie du siècle, le discours dominant inverse les valeurs, sous la pression d'idées défendues par des esprits pourtant aussi divers que Maurice Barrès, Charles Maurras ou André Gide. Toutefois les deux mythes fusionneront avant-guerre pour donner lieu à un « classicisme moderne », oxymore revendiqué dont il faudra reconstituer les conditions de possibilité et la signification.

1. Le XIX^e siècle ou le vrai Siècle de Louis XIV (et de Louis XV)

Si les classiques sont avant tout des modèles, alors il faut qu'ils aient eu une certaine longévité dans l'histoire littéraire, ce qui fait de l'étiquette classique une étiquette nécessairement rétrospective. Que le classicisme soit une notion anachronique, on en prend conscience chez France ou chez Régnier, qui participent à un travail de « re-création » des classiques du XVII^e et du XVIII^e siècles. Le Racine d'Anatole France, c'est un Racine bien romantique, en qui France voit « le moderne qui, avant Jean-Jacques et [...] George Sand, révéla au monde la poésie des passions, le romantisme des sentiments » (VL3, p. 362). Régnier peut bien trouver à Élémir Bourges « une plume à la Saint-Simon ⁴ » ; de façon réciproque, sa lecture de Saint-Simon est sans doute orientée par celle du *Crépuscule des dieux* ou des *Mémoires d'outre-tombe* ⁵.

Que le second XIX^e siècle assume dans une certaine mesure une lecture romantique des Classiques, c'est aussi parce que les Classiques ne sont plus impliqués dans un débat qui avait fait d'eux, au cours du premier XIX^e siècle, des boucs émissaires autour desquels souder la communauté romantique. Anatole France, s'adressant virtuellement à ces Romantiques, recontextualise leur réception de Racine : ce Racine, « c'était un Racine que vous aviez imaginé, fabriqué tout exprès pour taper dessus ; une tête de turc à perruque » (VL3, p. 361-362). Quant

1. *Ibid.*

2. B. Sarančič, « Le "siècle classique" à l'épreuve de la "modernité littéraire" », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 28-29, 2002, p. 2.

3. *Ibid.*

4. H. de Régnier, « Élémir Bourges », *De mon temps...*, Mercure de France, 1933, p. 83.

5. Voir aussi *infra* (p. 183) nos remarques sur la lecture que Régnier fait des moralistes.

au « vrai Racine » que lui prétend lire, il n'est pas certain qu'il soit plus conforme au Racine du XVII^e siècle.

Car après une période sombre pour les Classiques, triomphe un âge d'or qui ne promet pas plus de neutralité. Ce processus de « sanctuarisation des classiques¹ » participe d'une « scénographie mémorielle » plus que d'une démarche historique. Il est d'abord partie prenante des mythes politiques engendrés par la Révolution. Stéphane Zékian montre comment le XIX^e siècle, après s'être détourné d'un Grand Siècle politiquement incorrect, organise son rachat. Napoléon inaugure le programme en marchant dans les pas de Louis XIV, espérant fonder un Siècle de Napoléon – on ne connaît que trop bien ce procédé de légitimation, que Louis XIV avait lui-même compris en restaurant la gloire du Siècle d'Auguste, dont l'éclat devait aviver le sien. Peu à peu, le XIX^e siècle fait du XVII^e une « valeur étalon » et les Classiques deviennent ce que Stéphane Zékian appelle encore des « boussoles morales » pour la Nation.

Littérairement, la consécration du Classicisme louis-quatorzien ne va pas sans un préjugé en défaveur du Moyen Âge, en lequel les hommes du premier XIX^e siècle ont vu un âge obscur². Ce préjugé d'époque est encore en 1850 celui de Sainte-Beuve qui, brochant le tableau glorieux du Grand Siècle littéraire, détache les solaires Classiques sur fond de nuit médiévale :

[...] la France se cherchait encore. [...] Ce ne fut qu'après les belles années de Louis XIV que la nation sentit avec tressaillement et orgueil qu'un tel bonheur [posséder un classicisme] venait de lui arriver³.

Pour Sainte-Beuve, le Classicisme ne pouvait naître que sous ce climat favorable, en sorte qu'« en France, nous n'avons pas eu de grand classique antérieur au siècle de Louis XIV⁴ ».

On aurait aimé trouver chez Sainte-Beuve une définition du classicisme, afin d'établir la notion à ce point de l'histoire, au moment où le Romantisme s'essoufle. Mais le titre de cet article, « Qu'est-ce qu'un Classique ? » ne remplit guère les attentes. Hormis quelques poncifs d'usage (« raison », « modération », « régularité »⁵...), voici la pirouette par laquelle Sainte-Beuve s'acquitte de sa promesse :

La meilleure définition est l'exemple : depuis que la France posséda son siècle de Louis XIV et qu'elle put le considérer un peu à distance, elle sut ce que c'était qu'être classique, mieux que par tous les raisonnements⁶.

1. C'est le titre d'une section de l'ouvrage de S. Zékian (*L'invention des classiques, op. cit.*).

2. En mauvaise part, ou en bonne part. Sans doute, le Moyen Âge chrétien est inscrit dans la généalogie du Romantisme par ses propres promoteurs, à commencer par M^{me} de Staël. Mais cette époque n'est pas moins noire dans leurs représentations. L'objet ne change pas, mais seulement le regard qu'on porte sur lui : à compter du Romantisme, l'ombre a sa part dans l'émotion esthétique.

3. Ch.-A. Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un Classique ? » (21 octobre 1850), *Causeries du lundi*, Garnier frères, t. III, [année de publication manquante], p. 40.

4. *Ibid.*, p. 49.

5. *Ibid.*, p. 43. On trouve encore cette ébauche : « Un vrai classique, [...] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain [...] » (p. 42).

6. *Ibid.*, p. 41.

La prétendue évidence du classicisme conduit à une tautologie : est classique ce qui est perçu comme classique. On ne saurait lui donner tout à fait tort. Pour Jean-Charles Darmon, on peut bien, tout en regrettant le flou du mot, apprécier la « fécondité heuristique du concept » puisque le nom *classicisme* et l'adjectif *classique* caractérisent de façon relativement consensuelle « un certain type d'expériences ». Faute d'unité, on peut néanmoins « dégager [...] des séries de convergences »¹.

C'est bien ainsi que l'entendent les hommes du XIX^e siècle qui, de surcroît, font du classicisme une notion propre à porter des qualités linguistiques. Selon Gilles Philippe, « le tournant des XIX^e et XX^e siècles », en particulier, a été marqué par « la référence toujours convoquée au classicisme » et « par l'appel sans cesse renouvelé d'un retour à Boileau : Renan, Zola, Maupassant, France ont ainsi communié dans la même nostalgie d'un éden stylistique d'avant la chute »². Le sceau classique frappe de façon hégémonique l'imaginaire linguistique depuis le Parnasse jusqu'à l'entre-deux-guerres : c'est à ce moment que « le latin perd sa place de langue de référence dans l'imaginaire national et est remplacé par le français des auteurs classiques »³. Toutefois, si l'on s'entend généralement pour voir dans la langue du Grand Siècle un moment de perfectionnement décisif, on discute de l'attitude à adopter. Le XVII^e siècle est-il un moment linguistique inaugural et promis à d'autres évolutions, ou un moment conclusif, qui fait de la langue de La Fontaine un seuil insurpassable ? Stéphane Zékian relève ce paradoxe d'une époque fondatrice qui serait aussi la fin de l'histoire.

Mais le classicisme n'est pas seulement un point de repère politique, littéraire et linguistique. Pour certains, c'est toute une éthique⁴, voire une morale. Boylesve relaie l'idée d'une excellence classique. Être classique, c'est être exigeant envers soi-même comme envers les autres ; et Boylesve l'est envers son lecteur, dont il se fait une haute idée. Dans ses contes classiques, pour l'auteur le genre « le plus difficile à réussir », dit-il, il « est convenu d'avance que l'on s'adresse à un lecteur avisé, lui même souriant avec finesse⁵... ».

Le classicisme arme donc un large appareil de valeurs. Mais cette notion d'envergure l'est encore par ses dimensions historiques, dont l'époque peine à donner une périodisation stable. Au sens étroit, le classicisme s'étend dans les limites du XVII^e siècle. Ferdinand Brunetière ne l'entend pas autrement : le classicisme n'est possible qu'au point de perfection linguistique

1. J.-Ch. Darmon, « Avant-propos » de J.-Ch. Darmon et M. Delon (dir.), *Classicismes XVII^e – XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 14.

2. G. Philippe, *Le rêve du style parfait*, PUF, 2013, p. 11-12.

3. G. Philippe, « Une langue littéraire ? », dans G. Philippe et J. Piat, *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 19.

4. C'est ce qu'affirmera Jules Brody : le classicisme n'est pas un système de règles mais « une mentalité particulière, une façon de voir, une manière de se représenter la nature essentielle de la vérité, qu'elle soit morale, esthétique ou intellectuelle » (*Boileau et Longinus*, 1958, cité par J.-Ch. Darmon et P. Force dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Le classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 267).

5. R. Boylesve, lettre à A. Chauvigné, 2 avril 1908 (*Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 67).

culminant d'une nation, et, selon un modèle organique de la langue, le règne de Louis XIV correspond à la maturité de la langue française, en sorte que :

Les quarante ou cinquante années dans l'intervalle desquelles se pressent l'œuvre de La Fontaine, de Molière, de Racine, de Boileau d'une part, et, de l'autre, de La Rochefoucauld, de M^{me} de Sévigné, de Pascal, de Bossuet, sont comme le midi d'une grande journée dont l'œuvre de Montaigne et celle de Rabelais auraient signalé l'aurore et dont le déclin verra paraître encore l'œuvre de Diderot et celle de Rousseau¹.

Pour Lanson après Brunetière, « la première génération des grands classiques² » voit le jour avec le début du XVII^e siècle (bien qu'elle soit préparée, dans une vision harmonieuse de l'histoire, par la fin du XVI^e siècle³) et « la fin de l'âge classique⁴ » coïncide avec celle du siècle. Peter France rappelle à ce propos qu'une histoire divisée en siècles étanches possédant chacun leur *Zeitgeist* propre n'émerge qu'« à partir de 1800 environ⁵ ». C'est notamment en raison de « la mise en place d'un enseignement scolaire de la littérature française » que « les tranches de 100 ans commencent à jouer le rôle que nous connaissons »⁶. Néanmoins d'autres historiens notoires, comme Hippolyte Taine, considèrent un classicisme biséculaire, comprenant les deux siècles de l'Ancien Régime⁷.

Stéphane Zékian met de l'ordre dans la chronologie classique établie par le XIX^e siècle. Deux écoles existent, l'une opposant les deux siècles, l'autre y voyant un même arc historique. Au lendemain de 1789, les contre-révolutionnaires ont largement privilégié l'opposition des XVII^e et XVIII^e siècles, le premier étant idéalisé et le second convaincu de tous les maux de la Terreur. Pour ceux-là, le XVII^e siècle était celui des sciences de l'esprit tandis que le XVIII^e siècle était celui des sciences de la matière, accusées d'avoir asséché la littérature par leur esprit algébrique⁸. Au début du XIX^e siècle en somme, le XVIII^e siècle est jugé au tribunal du XVII^e. Mais un deuxième courant de pensée préfère penser le raccordement des deux siècles et y voir une même « mouvance », une trajectoire « désenclavée »⁹ – que ce soit en bonne part (pour Germaine de

1. F. Brunetière, « classiques et romantiques », *Revue des deux mondes*, troisième période, t. 55, janvier 1883, p. 422. Voltaire présuppose de même que « le génie n'a qu'un siècle, après quoi, il faut qu'il dégénère » (*Le Siècle de Louis XIV*, 1751).

2. C'est le titre du Livre II de la Quatrième partie (dévolue au XVII^e siècle) de son *Histoire de la littérature*, *op. cit.*

3. Le Livre V qui ferme la Troisième partie consacrée au XVI^e siècle s'intitule : « Transition vers la littérature classique »

4. Titre du Livre IV concluant la Quatrième partie sur le XVII^e siècle.

5. P. France, « Une légende des siècles : les pièges de la périodisation » dans J. Dagen et Ph. Roger, *Un siècle de deux cents ans ?*, *op. cit.*, p. 121

6. *Ibid.*

7. Michel Foucault reprendra d'ailleurs cette périodisation dans ses réflexions sur l'âge classique, notamment dans *Les Mots et les Choses* (1966). Dans le monde universitaire, l'idée d'un « siècle de deux cents ans » littérairement pertinent a été réexaminée à la faveur d'un colloque évoqué plus haut (note 2., p. 29).

8. S. Zékian intitule de façon spirituelle une section de son ouvrage : « Éteindre les lumières » (*L'invention des classiques*, *op. cit.*).

9. *Ibid.*, p. 48.

Staël et Benjamin Constant, les grands esprits du XVII^e siècle préparent la philosophie du siècle suivant) ou en mauvaise part (le XVII^e siècle porte en germe le mal qui frapperait le XVIII^e ¹).

Dans la première moitié du XIX^e siècle donc, la croyance que « les XVII^e et XVIII^e siècles possèdent leurs clefs d'intelligibilité mutuelle ² » est bien répandue et dans sa deuxième moitié, elle se renforcera encore à la faveur des Républiques, qui inscrivent volontiers les siècles classiques dans leur filiation. Mais la fragile soudure des deux siècles cède au premier conflit politique. Pour dire vite, les couleurs politiques sont assez nettes, qui déterminent à droite les défenseurs du XVII^e siècle et situent à gauche les défenseurs du XVIII^e. Antoine Compagnon confirme l'observation par un exemple, celui de Lanson qui, en prenant le parti des dreyfusards, abandonne du même coup Bossuet pour Voltaire ³.

Le territoire classique fluctue donc au gré des régimes et des idées. Le XVIII^e siècle, déconsidéré dans la première moitié du XIX^e siècle, est peu à peu réhabilité, au point qu'on en vient à parler d'une « dix-huitiémomanie ⁴ » fin-de-siècle. Il est vrai que cette époque intéresse moins pour son classicisme que pour son esthétique rococo, son libertinage (les frères Goncourt ⁵) ou ses ferments révolutionnaires (Michelet). Quoi qu'il en soit, s'organise alors une véritable « récupération 1900 du XVIII^e siècle ⁶ », récupération plastique, émotionnelle et sensible. Car au-delà du fétichisme bibelotier souvent commenté, le goût du XVIII^e siècle s'explique aussi, selon Jean-Christophe Abramovici, par le repli intimiste voire individualiste qui marque la Belle Époque ⁷.

De fait, les deux siècles se disputent la préférence des romanciers. Régnier est le plus indécis ; l'esprit du Siècle de Louis XIV souffle sur *Le Bon Plaisir*, *Les Rencontres de M. de Bréot* et *La Pécheresse*, tandis qu'une atmosphère XVIII^e siècle enrobe *La Double Maîtresse*, *Les Illusions héroïques de Tito Bassi* ou *L'Escapade*. Quant à Anatole France, s'il privilégie le XVIII^e siècle, c'est aussi, dans le cas du cycle Coignard, pour les liens qu'il entretient encore avec le XVII^e siècle : la Régence qui accueille ses personnages n'est plus le siècle de Louis XIV, mais elle n'est pas encore celui des Encyclopédistes. Par ailleurs, les références savantes de l'abbé Coignard ainsi que bien des histoires relayées par son disciple dans *Les Contes de Jacques Tournebroche*

1. En unifiant l'État, Louis XIV aurait déjà œuvré pour la Révolution.

2. *Ibid.*, p. 72.

3. Voir A. Compagnon, *La Troisième République des lettres*, éd. du Seuil, 1983.

4. C'est l'expression qu'emploie Colette Cosnier-Héland dans son article « En chapeau Watteau et en robe Louis XVI... », dans J.-C. Abramovici *et al.*, *Le XVIII^e 1900, Littérature et Nation*, n° 20, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 1998, p. 27.

5. Voir J. Goulemot et D. Masseur, « Les Goncourt : leur XVIII^e siècle entre cul et chemise. Rococo, collections et histoire » (*ibid.*). Les auteurs de l'article montrent aussi comment le rococo se marie à l'art contemporain à travers l'Art Nouveau : « Mêmes formes chantournées, serpentine et érotisées, même unité des arts décoratifs et des beaux-arts » (p. 19).

6. Selon les termes de Yves Thomas dans son article « Bibelots libertins : le secret 1900 », *ibid.*, p. 44.

7. « Le XVIII^e siècle 1900 est d'abord galant et libertin, figé dans une douce atmosphère de salon aristocratique, tout à la fois sulfureux et paisible » ; « Monde du fantasme individuel, le XVIII^e galant est tout entier tourné vers l'intériorité » (J.-C. Abramovici, « Curiosa. L'ambigu retour du XVIII^e galant », *ibid.*, p. 73 et p. 77).

appartiennent au fond culturel du XVII^e siècle (et même du XVI^e). Comme France, Boylesve paraît lui aussi très attaché aux époques frontalières, qui précèdent le classicisme *stricto sensu* (la Renaissance des *Bains de Bade*) ou qui le clôturent (les deux *Leçons d'amour dans un parc*). Sur cette attention portée aux époques charnières, au *pas-encore* et au *déjà-plus*, nous reviendrons ultérieurement¹. Pour l'heure, on se contentera de remarquer que, XVII^e ou XVIII^e siècle, c'est un libertinage entendu dans sa plus vaste délimitation chronologique et sémantique qui semble retenir l'intérêt des trois romanciers, un libertinage de pensée et de mœurs qui court de Cyrano de Bergerac à Casanova.

L'appréciation du classicisme au XIX^e siècle est donc un objet d'étude complexe. Stéphane Zékian, qui étudie surtout la part du premier XIX^e siècle dans « l'invention du classicisme », voit se dessiner deux étapes. Avant 1820 dominant à la fois un consensus sur la valeur littéraire des Classiques et une mise en cause de la légitimité de les imiter. Après 1820, le débat est réorienté par la querelle romantique, qui l'appauvrit en le réduisant à un binarisme *pro et contra*. On peut ajouter une étape, qu'inaugurerait la « liquidation du Romantisme² » : le classicisme n'est désormais plus redouté par les artistes, qui n'hésitent pas à s'en réclamer. Mais ne faut-il pas y lire corrélativement la fin d'un consensus sur sa valeur littéraire ? Lorsqu'il était ardemment défendu ou contesté, il était de fait doté d'une valeur – positive ou négative – que la fin du conflit ne lui accorde plus. Le tout-classique qui caractérise les premières années du XX^e siècle serait en fait le dernier sursaut avant l'effondrement du mythe – et même : le signe que l'effondrement a déjà eu lieu, et que le classicisme, communément admis dans la sphère artistique, a déjà en partie perdu sa dangerosité et son pouvoir polémique. En ce sens, la bannière du « classicisme moderne » brandie par quelques-uns est à double-tranchant : revendication classique, elle est au surplus l'indice que le classicisme n'a plus raison d'être sans alibi moderne. De fait, après guerre, très vite, le classicisme cessera pratiquement d'inquiéter les esprits³.

Ce paradoxe d'une défense fatale des classiques semble inhérent à la constitution de tout panthéon classique. En effet, pour ouvrir le label classique à de nouveaux lauréats, il faut que domine une mentalité moderne ; il faut que les classiques hérités ne soient plus considérés comme des modèles insurpassables ; en somme, examiner de nouvelles candidatures implique d'avoir fait sienne la vision moderne qui admet des rivaux aux classiques en titre. Pour qu'advienne un classicisme du XVII^e siècle, par exemple, la foi qu'il existe un modèle absolu indépendamment

1. Voir *infra*, p. 647.

2. L'expression est utilisée par R. Lalou en 1922 (*Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours, op. cit.*, t. I, p. 1). Pour lui, 1870 est l'heure de la synthèse, accomplie par Baudelaire ou Flaubert.

3. Le mythe linguistique aussi battera de l'aile. Si l'on n'ose pas toujours directement porter les armes contre le XVII^e siècle, on le fait à travers son legs classique au XVIII^e siècle. J. Damourette et É. Pichon, retraçant les étapes de la constitution du français, s'attardent sur son « palier français-classique » des XVII^e et XVIII^e siècles. Ils soulignent l'entreprise d'épuration amorcée par Vaugelas et radicalisée au siècle suivant, jusqu'à l'étiollement de la langue : « La langue classique du XVIII^e siècle apparaît en somme comme l'aspect le plus pauvre qu'ait revêtu la langue française dans son évolution historique » (*Des mots à la pensée, Essai de Grammaire de la Langue Française* (1911-1927), J. L. L. d'Artrey, s. d., p. 45).

des circonstances historiques (les maîtres de l'Antiquité gréco-latine) doit être ébranlée, et le classicisme replacé dans l'histoire.

À cet égard, le contexte du XIX^e siècle favorise la promulgation d'un nouveau classicisme. Une nouvelle conscience du temps émerge, qui induit une nouvelle gestion de l'héritage. Pour Stéphane Zékian, ce classicisme procède du sentiment neuf d'une accélération de l'histoire, et d'une urgence à sauver ce qui est menacé :

Soumis bien avant nous au sentiment de la perte, de l'éloignement toujours plus rapide d'un passé toujours plus récent, les hommes du premier XIX^e siècle ont eu à domestiquer cette même angoisse de l'effacement¹.

La crise révolutionnaire entraîne une crise de la conscience historique avec l'avènement du Romantisme ; c'est la fin d'une « rassurante commensurabilité entre présent et passé » et la « révocation du passé comme outil d'intelligibilité »². La consécration des Classiques dissimule en vérité leur « démonétis[ation] » et, en même temps que le XIX^e accorde de la valeur au classicisme, il invite à repenser cette valeur. Car dans cette « mutation du régime d'historicité³ », le classicisme n'apparaît plus comme un ensemble de qualités inaltérables et sa prétendue intemporalité, « modèle d'intelligibilité⁴ » devenu caduc, est soumise à réévaluation⁵.

Passant de la légende à l'histoire, les classiques font l'objet de ce que Stéphane Zékian appelle un processus de « temporalisation ». Une nouvelle relation au passé conditionne donc l'« invention » du classicisme au XIX^e siècle, étroitement dépendante d'une discipline qui voit le jour à cette époque, l'historiographie moderne et l'une de ses émanations, l'histoire littéraire. De ce cadre épistémologique favorable dépend l'émergence du classicisme au sens que nous lui donnons aujourd'hui.

2. L'avènement d'une discipline, l'histoire littéraire

La naissance de l'actuelle notion de classicisme est solidaire de la naissance de l'histoire (et de l'histoire littéraire) comme science moderne. Les deux sont également au fondement de la conception de la littérature encore partiellement active dans l'inconscient culturel, une littérature composée de « chefs-d'œuvre » produits par des « génies », rayonnant depuis le point central du XVII^e siècle.

L'histoire se constitue pleinement comme discipline scientifique au cours du XIX^e siècle. Anatole France fut bien l'enfant de ce siècle d'érudition. Fils de Thibault France, libraire spé-

1. S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*, p. 8-9.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 125.

4. *Ibid.*, p. 11.

5. C'est aussi l'observation de M. Delon, qui constate que le classicisme s'élabore comme catégorie des arts au moment même où il entre crise en tant que modèle universel (J.-Ch. Darmon et M. Delon (dir.), *Classicismes XVII^e - XVIII^e siècles*, *op. cit.*).

cialisé dans les documents relatifs à la Révolution française, grand amateur d'écrits historiques lui-même, il fut aussi un admirateur de Renan et de Taine. De Renan par exemple, il admire l'ambition d'étudier le passé en lui-même, de faire effort pour s'abstraire d'une lecture « actualisante¹ » :

[...] les intelligences de ce temps ont, ce semble, une faculté nouvelle : celle de comprendre le passé et de remonter aux lointaines origines. [...] Il y a depuis longtemps des annales écrites [...]. [L'homme] disait bien : « Nos pères faisaient ceci ou 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. (« M. Ernest Renan – historien des origines », VL1, p. 324)

Tout en louant l'intention, on l'a vu, France doute pourtant de la possibilité d'accéder au passé en toute objectivité². Son admiration n'empêche donc pas un regard très critique sur la foi positiviste de son maître Renan. France met en scène ses doutes dans deux dialogues de son premier roman, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881). Dans le premier dialogue, deux générations d'historiens s'affrontent à travers deux personnages, le vieux M. de Lessay, représentant des historiens de l'ancienne école, celle du XVIII^e siècle, qui voyait surtout en l'histoire matière à mythes et à légendes, et le tout jeune Sylvestre Bonnard, diplômé de l'École des chartes, qui place l'archive au cœur du travail de l'historien. Le point de vue est partial, c'est Sylvestre Bonnard qui raconte :

M. de Lessay avait emmagasiné dans sa tête toutes les erreurs du XVIII^e siècle en matière d'antiquités. J'étais, en histoire, de l'école des novateurs et dans un âge où l'on ne sait guère feindre. La façon dont le vieillard comprenait ou plutôt ne comprenait pas les temps barbares, son obstination à voir dans la haute antiquité des princes ambitieux, des prélats hypocrites et cupides, des citoyens vertueux, des poètes philosophes et autres personnages, qui n'ont jamais existé que dans les romans de Marmontel, me rendait horriblement malheureux [...] ³.

Le jeune chartiste n'a que peu d'égards pour l'imagerie d'Épinal que fournit la vieille histoire. Mais un deuxième dialogue réoriente le jeu d'opposition. Il confronte deux autres générations d'historiens, celle de Sylvestre Bonnard devenu vieux, et celle des jeunes champions de l'historiographie positiviste. Sylvestre Bonnard ne prend pas directement part au dialogue : il écoute les propos d'étudiants sur l'œuvre de Michelet, raillée avec vindicte. Prenant *in petto* le parti des anciens grands historiens-écrivains, qui s'efforcent de restituer la vérité vivante du passé, quitte à prendre quelques libertés scientifiques en comblant les lacunes documentaires, contre le

1. Yves Citton définit la « lecture actualisante » « une lecture d'un texte passé » qui « s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques pour apporter un éclairage dépaysant sur le présent » (*Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Éditions Amsterdam, 2007, p. 344).

2. Voir « Introduction générale », *supra*, p. 21.

3. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), Calmann-Lévy, 1921, p. 167.

parti de ceux qui donnent la primauté absolue au document, quitte à réserver l'interprétation et à abandonner l'unité du récit, Bonnard conclut pour lui-même : « j'aime les romans ¹ ».

Cette idée qu'il n'est d'histoire que subjective tient tant à cœur à Anatole France qu'il la décline à plusieurs endroits. Dans *Le Jardin d'Épicure*, elle lui inspire cet adage : « L'histoire n'est pas une science, c'est un art. On n'y réussit que par l'imagination » (JE, p. 108), développé au chapitre XVI des *Opinions de monsieur Jérôme Coignard* (p. 192 *sqq.*). L'abbé s'y livre à une magistrale démonstration, de laquelle il conclut que l'histoire n'est pas une science, puisqu'elle ne peut « suivre la chaîne des effets et des causes » (les causes n'étant pas toujours de nature historique) et que de ce fait, elle est incapable de produire des lois qui répondent à ce critère scientifique essentiel : la prédictivité. Cette observation, il l'illustre dans son *Île des Pingouins* (1908), histoire tout à fait fantaisiste en laquelle on reconnaît toutefois celle de la France.

En vérité, France ne met pas en doute les principes positivistes ; mais il doute de leur applicabilité à l'historiographie, les supports tangibles manquant à l'exercice des méthodes scientifiques. S'il enchérit dans un autre article (« Les torts de l'histoire ») en réaffirmant qu'« il n'y a pas, à proprement parler, de science historique » (VL2, p. 118), il refuse toutefois d'être l'adversaire des positivistes. Il se fait même leur avocat contre leurs détracteurs les plus intransigeants. Dans un plaidoyer un peu acrobatique, il concède que la Muse Clio « est menteuse » :

[...] mais elle ne nous trompe plus dès que nous savons qu'elle nous trompe. Le doute constant sera notre certitude. Prudemment nous nous acheminerons d'erreurs en erreurs vers une vérité relative. (p. 119)

Telle est son point de vue, conciliable avec celui des renanistes. Car l'histoire qu'il attaque sans ménagement, c'est moins la leur, qui appartient encore au champ de « l'historiographie littéraire », que celle des plus arides archivistes de « l'historiographie scientifique » (p. 121). À son entendement, ceux-ci se leurrent en croyant approcher davantage la vérité, au moyen de chiffres qui ne disent rien de la vie des hommes d'antan : « Votre histoire statistique ne sera jamais qu'une autopsie » (p. 124), leur objecte-t-il. Au surplus, France repose la question : à ceux qui prétendent choisir la « vérité » contre la « beauté », il rétorque, pastichant Gautier :

J'oserai dire qu'il n'y a de vrai au monde que le beau. [...] Mais pourquoi choisir ? Pourquoi substituer l'histoire statistique à l'histoire narrative ? C'est remplacer une rose par une pomme de terre ! (p. 122)

L'histoire « narrative », pour fautive qu'elle soit quant à l'interprétation des faits, est toujours plus vraie que l'histoire « statistique » qui n'offre pas même la vérité d'un point de vue humain.

La position de Régnier est moins claire, d'abord parce qu'il ne semble pas s'être beaucoup passionné pour ce débat théorique. On peut cependant la déduire de l'attitude qu'il adopte dans

1. *Ibid.*, p. 144.

Le Bon Plaisir. Le supplément que forment les extraits des *Mémoires de M. de Collarceaux* est prétendument emprunté à un ouvrage de Pierre Nolhac, historien de la fin du siècle, au surplus ami de Régnier. On peut bien sûr y voir un hommage au travail d'érudition de l'historien et à ses patientes reconstitutions documentaires. Mais l'hommage présente un revers : la laborieuse enquête de l'archiviste, subordonnée à un devoir d'exactitude et de vérité, devient chez Régnier fiction et récit plaisant – l'œuvre d'imagination prenant le pas sur celle de la science.

Boylesve n'expose pas non plus sa position. Il semble qu'il ait surtout perçu ce qui distingue le travail de l'historien de celui du romancier, entérinant le divorce de ces deux serviteurs des lettres : tous deux doivent certes « demeurer spectateur[s] sur la rive ¹ », mais à la différence de l'historien, observateur strict, le romancier mêle à ses observations l'imagination et l'émotion. Les premières ne sont d'ailleurs pas indispensables, sinon comme tremplin des secondes, et Boylesve répond à ceux qui l'ont assigné à la catégorie des romanciers d'observation : « Je ne suis pas observateur. Je n'observe jamais rien. Je suis ému. [...] Mon émotion, c'est la réalité convertie en poésie ² ».

Car plus spécifiquement, l'histoire littéraire, celle qui prend ses racines dans l'historiographie moderne, obéit à cette manie des classifications, qui semble quelque peu agacer Boylesve et qui est si typique du temps. Gustave Lanson ouvre la voie principale de l'histoire littéraire de l'entre-siècles. Non seulement son *Histoire de la littérature française* (1894) obéit bien, on l'a vu, à l'obsession taxinomique ambiante, attribuant à chaque siècle des caractéristiques propres, mais ses manuels de formation stylistique aussi. *L'art de la prose* (1905-1907) établit une typologie stylistique sur des critères également historiques ; Lanson y suppose notamment une « phrase du Grand Siècle » – déclinée en « style Louis XIII » et « style Louis XIV » – et une « phrase du XVIII^e siècle ». Renforçant un système fondé sur la cohérence des époques, il attribue un équivalent architectural ou pictural à chacun des styles. Par exemple, la phrase Louis XIII, ordonnatrice et « solidement étayée », serre ses mots « dans le cadre logique que construisent les relatifs, conjonctions et participes présents, comme la pierre de taille encadre la brique dans les hôtels de la place Royale ³ », tandis que le « grand art "Louis XIV" » produit « une belle phrase correcte, grandiose, pompeuse, théâtrale, fort ressemblante, enfin, aux nobles tableaux de Lebrun » ⁴.

L'histoire littéraire qui s'impose au début du XX^e siècle banalise la vision d'un XVII^e siècle qui serait le cœur battant de la littérature. Lanson contribue à la répandre dans les études secondaires ; Brunetière l'impose dans les études universitaires. Pourtant, d'autres classements

1. R. Boylesve, « Feuilles tombées » (1919, *Le Monde nouveau*), *Opinions sur le roman*, Plon-Nourrit, 1929, p. 104.

2. *Ibid.*, p. 105.

3. G. Lanson, *L'art de la prose*, *op. cit.*, p. 58.

4. *Ibid.*, p. 93. Nous reviendrons sur l'imaginaire stylistique orchestré par semblable typologie (*infra*, p. 171).

des œuvres littéraires ont pu être proposés, qui n'ont pas été retenus. Charles Le Goffic¹, par exemple, suggère un classement fondé sur des critères ne dépendant pas d'une chronologie cloisonnée. Son propos porte il est vrai sur une plage temporelle plus restreinte et plus récente que celle qu'étudie Lanson. Mais il n'en biaise pas moins la succession des mouvements (Naturalisme, Symbolisme, etc.) pour insister sur une taxinomie transcatégorielle, partageant les tendances entre « idéalistes » et « réalistes ». Ces deux catégories recouvrent certes les catégories plus conventionnelles, mais elles prévalent sur elles. Elles peuvent d'ailleurs surprendre les attributions attendues. Ainsi « les réalistes se sont partagés en naturalistes, impressionnistes et symbolistes » : on aurait plutôt placé les deux derniers parmi les idéalistes. Le Goffic se justifie plus loin : l'impressionnisme est « un art tout matériel encore² » ; et « le symbolisme consiste en ceci : qu'une pensée étant donnée, avec l'image qui la traduit, l'image seule sera mise en valeur. C'est de l'art sensationnel³ ». Au contraire, Anatole France se voit situer parmi les idéalistes⁴, dans la sous-catégorie des « philosophes », dont on comprend qu'elle regroupe les écrivains de la succession renanienne (Barrès, Lemaître, Bourget, etc.). On aurait aimé savoir où Le Goffic aurait placé Boylesve, lui qui fut très consciemment la proie des deux démons adverses, idéaliste et réaliste.

Le classement de Le Goffic, qu'on le juge ou non pertinent, a ceci d'intéressant qu'il montre comment la taxinomie hésite. Si un système de classement peut être si facilement contourné, c'est qu'il n'a guère caractère de nécessité – ce qui confirmerait l'idée que, malgré ses aspirations positivistes, l'histoire peine à se donner des critères positifs. Derrière son effort de neutralité, on peut bien soupçonner qu'à son insu, plus qu'un laboratoire scientifique éprouvant des hypothèses de classement, l'histoire littéraire est bien davantage un conservatoire des valeurs. C'est bien l'accusation que portera Walter Benjamin en 1931 : pour lui, « l'étude de l'histoire fut définitivement falsifiée » par « la proclamation des "valeurs" » supposées « éternelles »⁵.

Il importe peu, pour le moment, de faire le procès de l'histoire littéraire, ni de décider si elle est, ou non, une science à proprement parler. On retiendra surtout la manière dont l'histoire littéraire de la fin du XIX^e siècle a érigé le classicisme en valeur. Preuve qu'il n'est alors plus grand mérite, l'époque n'a cessé de décerner des brevets classiques aux écrivains qu'elle voulait honorer – Anatole France étant le premier lauréat. De surcroît, examiner l'étiquetage classique des écrivains de la Belle Époque contribuera à préciser la définition que le classicisme revêt aux yeux contemporains.

1. Ch. Le Goffic, *Les romanciers d'aujourd'hui*, Léon Vanier, 1890.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. *Ibid.*, p. 106.

4. *Ibid.*, p. 136.

5. W. Benjamin, « Histoire littéraire et science de la littérature » (1931), *Œuvres*, Gallimard, 2000, t. II, p. 277.

B. Anatole France ou le type du classique 1900

Anatole France doit être considéré le premier, lui qui fut un maître classique authentifié par ses contemporains, et par René Boylesve notamment, qui se réclame de son influence. Le regard que Régnier porte sur France, on le verra, est plus équivoque.

1. France, modèle classique d'une génération

À l'heure où Anatole France entre dans la lumière, le Naturalisme a jeté ses derniers feux. Même Zola appelle à un renouveau du style :

Veut-on savoir le style que je rêve parfois ? Je suis trop de mon temps, hélas ! J'ai trop les pieds dans le romantisme pour songer à secouer complètement certaines préoccupations de rhétorique. Nos fils se chargeront de cette besogne. Je garderai donc tous nos raffinements d'écrivains nerveux, les heureuses trouvailles, les épithètes qui peignent, les phrases qui sonnent. Seulement dans ce style si capricieusement ouvragé, si chargé d'ornements de toutes sortes, je voudrais porter la hache, ouvrir des clairières, arriver à une clarté plus large. Moins d'art et plus de solidité. Un retour à la langue si carrée et nette du XVII^e siècle¹.

Faisant sienne l'idée d'une langue malade, mais ne pouvant – ou ne voulant – lui-même accomplir l'épuration souhaitée, Zola laisse à d'autres la charge de renouer avec la langue réhabilitée de l'âge classique. Cette investiture, la plupart la donneront à Anatole France, en qui on s'accorde à voir le descendant le plus direct des maîtres français².

Anatole France est au surplus un classique auto-couronné. Le narrateur du *Livre de mon ami*, livre à teneur autobiographique, le laisse entendre :

J'avais dès lors un goût du beau latin et du beau français que je n'ai pas encore perdu, malgré les conseils et les exemples de mes plus heureux contemporains... Je me suis entêté dans ma littérature, et je suis resté un classique. On peut me traiter d'aristocrate et de mandarin ; mais je crois que six ou sept ans de culture littéraire donnent à l'esprit bien préparé pour la recevoir une noblesse, une force élégante, une beauté qu'on n'obtient point par d'autres moyens³.

Classique, France l'aurait donc été envers et contre les goûts du temps. Il faut pourtant relativiser son audace, qui participe surtout d'une mise en scène autobiographique. Lorsqu'il publie ces lignes, certes, la vogue néo-classique ne bat pas encore son plein, mais l'école parnassienne, au moins pour la poésie, a remis l'antique au goût du jour, ainsi que l'aspiration à une forme

1. É. Zola, « Les romanciers contemporains », dans *Les Romanciers naturalistes*, G. Charpentier, 1881, p. 376 (cité par G. Philippe dans *La langue littéraire, op. cit.*, p. 349).

2. C'est pourquoi Gilles Philippe a pu voir en lui l'un des représentants du « style parfait » de son époque. Il n'est pas jusqu'à Heredia qui ne salue en lui le parfait écrivain : « Anatole France, [...] que je considère comme un des plus parfaits écrivains de ce temps » (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Thot, 1982, p. 262). S'il ne faut pourtant pas confondre classicisme et style parfait, les deux notions, vers 1900, se recouvrent au moins partiellement.

3. A. France, *Le Livre de mon ami* (1885), Calmann-Lévy, 1921, p. 156-157.

impeccable. Qui plus est, France a baigné dès son enfance dans l'atmosphère de l'Ancien Régime, et son intérêt fut sans doute contracté dans la boutique paternelle¹, où des messieurs à l'esprit encore très XVIII^e siècle devisaient longuement, doctement et spirituellement.

France est bien le parangon de l'écrivain classique aux yeux de ses contemporains. Les chroniqueurs de tous bords s'accordent sur ce point. À la parution du *Génie latin* (1913), un article de Paul Souday, qui succède à France à la rubrique littéraire du *Temps*, porte spécifiquement ce titre : « Le classicisme d'Anatole France² » ; on y lit que « M. Anatole France [se] montre l'ardent défenseur du pur goût classique³ ». Le journaliste Henri Massis, d'une tout autre sensibilité, concède à France la qualité classique de sa langue, quand bien même il combat ses idées et sa posture philosophique :

Depuis plus de trente ans, le nom d'Anatole France représente au regard de l'étranger ce qu'il y a de plus exquis et de plus raffiné dans notre langue [...] il jouit à peu près de ce prestige qu'eut un Voltaire sur ses contemporains⁴.

Véritable ambassadeur des lettres, France est placée « dans la lignée d'un Saint-Évremond, d'un Fontenelle, voire d'un Montaigne [...], dans cette tradition sceptique et polie que l'on suit à travers les lettres françaises⁵ ». Il est pour la génération de 1860 le « gardien et le prêtre de ce parler aux douceurs souveraines que les trois quarts du siècle avaient outragé ». Massis condamne son scepticisme dans la suite de l'article ; mais il n'en juge pas moins son intervention salutaire pour ce qui est de la langue : « les livres d'un France où revivait la tradition plastique de la langue française » arrivaient à point nommé, la littérature étant alors « avilie » et « dégradée » par ce que le nationaliste appelle des « confusions romantiques »⁶.

Les historiens de la littérature sont également d'accord : Anatole France s'illustre par son classicisme. Pour Gustave Lanson, France poursuit (au côté de Paul-Louis Courier) la tradition littéraire de Montesquieu et de Voltaire⁷. Que France soit un Voltaire des temps modernes fait décidément peu de doute pour les contemporains. René Lalou le note lui aussi dans son *Histoire de la littérature française contemporaine* :

Également éloigné du romantisme et du naturalisme, Anatole France incarnait ainsi la plus délicate culture de l'humanisme européen. [...] Il évoquait des personnages à demi réels et se

1. À l'instar de France, le premier contact de Régnier avec le XVIII^e siècle fut livresque et eut lieu tôt dans l'enfance. De ses vacances à La Lobbe, village de sa souche familiale ardennaise, il se rappelle bien plus tard « des heures [...] à manier des brochures du XVIII^e siècle sous leur couverture de papier rose ou gris, granuleux de poussière, sans coquetterie » (C., 1891, p. 250). Cette bibliothèque devait lui paraître d'autant plus désirable qu'il n'y avait guère de livres dans le foyer de son enfance.

2. P. Souday, « Le classicisme d'Anatole France » (1913), *Les Livres du Temps : deuxième série*, 1929, p. 65-76 [en ligne : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/souday_livres-du-temps-02/body-3, consulté le 11 février 2016].

3. *Ibid.*, p. 66.

4. H. Massis, *Jugements*, « Renan – France – Barrès », Librairie Plon, 1923, p. 145.

5. *Ibid.*, p. 146.

6. *Ibid.*, p. 147.

7. G. Lanson, *L'art de la prose*, *op. cit.*, p. 193.

plaisait à les promener au fil de longues causeries sinueuses, nourries de toutes les cultures classiques, où par des méandres insensibles on passait des sujets les plus graves aux plus futiles, où le deuil s'ornait d'une rose, où la plaisanterie s'achevait en émotion discrète. [...] Il contait avec l'aisance d'un Voltaire, dégagé de toute polémique, ayant désarmé son dard moqueur. Sa sobriété n'excluait pas la fantaisie : il souhaitait que sa tapisserie aux couleurs exquisement surannées fût rehaussée de quelques taches vives¹.

France lui servira ensuite de mètre-étalon pour mesurer la perfection classique d'écrivains postérieurs, comme André Gide, dont la « phrase égale en pureté celle de France² ».

Ce ne sont pas seulement les histoires contemporaines qui donnent France pour un modèle de classicisme. De façon plus remarquable, l'ouvrage d'Henri Peyre, pourtant consacré aux Classiques du XVII^e siècle, ne manque pas de citer France en exemple, et à plusieurs reprises³. Transgressant la chronologie, France, classique emblématique, siège par privilège aux côtés de Racine et de Molière au panthéon des lettres.

Le classicisme d'Anatole France est largement admis, mais son évidence fait aussi sa faiblesse. Ses frontières mal dessinées sont sporadiquement disputées par d'autres dans la conquête du territoire classique. Henri Massis, maurassien fervent, est l'un des rares à s'y aventurer. On l'a vu plus haut, il convient du classicisme de France sur le plan linguistique ; mais il lui refuse avec vindicte cette attribution sur le plan des idées :

Comment M. France l'entendit-il donc [le classicisme] et quel usage en a-t-il fait pour, de cette chair toujours nourrissante, avoir tiré un principe de mort où tout vient se dissocier et se corrompre, un poison qui paralyse ? De sa voluptueuse conversation avec les livres, M. France a retiré cette conviction qu'il est plus sage de « planter des choux » que d'écrire, que l'esthétique ne repose sur rien, que l'éthique n'existe pas. Il ne découvre aucun ordre dans les choses ; sa pensée s'interdit toute spéculation comme vaine pour jouir des contradictions d'un univers si dérisoire. Ainsi, cet homme « trop intelligent » nous est le plus bel exemple de la démission de l'intelligence : il est satisfait de son impuissance et tout son talent s'emploie à se déclarer incapable⁴.

Le scepticisme cher à France est aux yeux de Massis une forme de nihilisme, en lequel il voit un reniement de la confiance rationaliste des Classiques. Les commentateurs (même bienveillants) de France ont fréquemment souligné ce point de divergence : contrairement à ses modèles du XVII^e et du XVIII^e siècles, France ne s'est pas astreint à une quête de la vérité⁵. Paul

1. R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours*, op. cit., t. I, p. 96-97. L'imparfait indique que la remarque a été ajoutée après la mort du maître, pour la réédition de 1941.

2. *Ibid.*, t. II, p. 167.

3. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ? Essai de mise au point* (Librairie E. Droz, 1933), A.-G. Nizet, 1965, *passim*.

4. H. Massis, « Anatole France », art. cité, p. 153.

5. Beaucoup d'encre a coulé sur le scepticisme d'Anatole France, un scepticisme assumé qui lui aurait inspiré ce principe : « qu'importe que le rêve mente, s'il est beau ? » (d'après A. Antoniu, *Anatole France critique littéraire* (1929), Genève, Slatkine Reprints, 2012). Cette façon de penser justifie la critique « impressionniste » revendiquée par France et par son ami Jules Lemaitre : dès lors que la vérité est inaccessible, ne peuvent être étudiées que des impressions.

Souday relaie une étude du professeur Michaut, qui regrette que l'intelligence du maître ne se subordonne à aucune recherche de vérité et qu'elle ne s'attarde sur les choses que pour assouvir une curiosité d'épicurien¹. Mais l'épicurisme, le scepticisme, le pyrrhonisme et autres courants philosophiques n'ayant pas la vérité comme fin première sont pourtant des courants représentés à l'âge classique, et au-delà de la période baroque. Que France n'ait pas eu la vérité pour visée ne fait donc pas de lui un adversaire du classicisme, quoi qu'en ait dit Henri Massis.

Massis excepté, il faut plutôt s'étonner de ce que les adversaires politiques de France, dans leur grande majorité, lui sachent gré de ce classicisme. C'est même grâce à celui-ci que ce partisan de Jean Jaurès trouve grâce à leurs yeux, et droit de cité dans leurs revues. France reste notamment l'ami de Maurice Barrès, de la droite conservatrice, même après l'Affaire ou la promulgation de la loi de 1905. Il est considéré sans hostilité par les revues d'extrême-droite comme la *Revue critique des Idées et des Livres* ou *Les Marges*. Maurras en personne signe sur son compte des pages élogieuses. Il accorde ainsi une préface à un ouvrage de Gabriel des Hons paru en 1925² où il loue la sagesse de France, qui a su se donner de bons maîtres : « Anatole France fut pénétré plus que personne de [la] clarté [de La Fontaine, de Chénier] ». L'année précédente, Maurras avait aussi donné un article aux *Nouvelles littéraires*³ pour célébrer le jubilé de France. Il y rapporte une confidence de France, qui se serait désintéressé de ses vers de jeunesse. Maurras proteste en les comparant, pour la netteté, à ceux de Ronsard et de Racine, professant au passage son mépris pour les « quelques beautés brouillées » qu'on trouve chez les poètes nouveaux. Même Léon Daudet, anti-dreyfusard des plus farouches, est indulgent envers celui qui seconda pourtant Zola⁴, et n'hésite pas à l'appeler un « écrivain délicieux », jouissant d'une « grande et légitime réputation » gagnée par « une ironie renanienne et une urbanité exquise » :

J'ai diné en face de lui pour la deuxième fois, vers 1901, chez Marcel Proust et subi ce charme fait de finesse et de bonhomie [...]. Grâce à France, les dreyfusards auront pu se vanter de posséder un homme tout à fait de chez nous et un de nos premiers crus, d'un bouquet, d'une saveur inimitables⁵.

Ce qui ne l'empêche pas, tout de même, d'épingler ailleurs les « élucubrations stériles⁶ » de la *Vie de Jeanne d'Arc* (1911), cette histoire laïque offensant par trop le très catholique Daudet.

1. Voir P. Souday, « Le classicisme d'Anatole France », art. cité, p. 71. L'étude à laquelle il renvoie est celle de G. Michaut, *Anatole France. Étude psychologique*, E. de Boccard, 1922.

2. Ch. Maurras, « Anatole France et Racine, essai sur le poète savant », préface à G. des Hons, *Anatole France et Racine : un peu du secret de l'art de France*, Le Divan, 1925.

3. Ch. Maurras, « Anatole France poète », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 19 avril 1924, p. 1.

4. Alors qu'il pourchasse Régnier de ses inlassables invectives. Voir *infra*, p. 82.

5. L. Daudet, *Au temps de Judas* (1920) dans *Souvenirs et polémiques*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 540.

6. L. Daudet, *Paris vécu* (1929-1930), *ibid.*, p. 1081.

En dépit des divorces d'opinions donc, Anatole France demeure relativement épargné par ceux qui voient malgré tout en lui un défenseur de la langue française. Ce qui n'est pas toujours pour le servir, et on a pu lui reprocher d'être apprécié sur tout l'éventail politique, et de trouver des soutiens depuis *L'Humanité* jusqu'à *L'Action française*¹. Mais à coup sûr, les adeptes aux idées plus mesurées sont les plus nombreux. Parmi eux, René Boylesve.

2. France, maître de Boylesve...

Si France s'est manifestement peu intéressé à ses deux cadets², l'inverse n'est pas vrai. Boylesve, surtout, n'a jamais démenti son admiration pour lui.

La relation des deux hommes a surtout été de courtoisie. Ils se rencontrent vraisemblablement pour la première fois en 1892, à l'occasion d'un dîner à la Tour d'Argent offert par les jeunes écrivains à leur prestigieux aîné, qu'ils voulaient « avoir pour [eux] seuls³ ». Mais leurs rapports n'ont pas dépassé le cadre mondain, et les archives ne révèlent pas une correspondance très nourrie. La Bibliothèque nationale conserve seulement deux lettres de Boylesve à son aîné⁴. La première, datée du 5 mai 1918, utilise un papier de qualité supérieure à celui qu'il utilise ordinairement, ce qui laisse transparaître une certaine déférence. On y lit que Boylesve a manqué de peu Anatole France, qu'il comptait voir à Antibes en vue de solliciter son appui académique en bonne et due forme. Boylesve rappelle à ce titre que France est le second (après Paul Hervieu) à lui avoir conseillé de poser sa candidature, ce dont on peut tout de même déduire que France lui accordait une certaine estime. Boylesve ne perd pas cette occasion de rappeler que la sienne est ancienne. La seconde lettre en fait foi. Il s'agit d'une petite carte de visite, sans date, mais à l'évidence très antérieure au premier document, à considérer l'adresse (le 19 boulevard Saint-Michel, où Boylesve vécut jeune homme). Cette carte accompagne apparemment un livre adressé au Maître en ces termes :

René Boylesve [*imprimé*] s'excuse auprès de celui que son plus cher désir serait d'être autorisé à appeler son Maître, d'avoir osé lui dédier un si faible essai, et le supplie de ne retenir de cette témérité, qu'un témoignage – le seul possible – de la plus grande dévotion littéraire.

De quel livre s'agit-il ? Aucun n'est dédié à Anatole France. S'agirait-il d'une simple dédicace manuscrite ? Plus tard, *Le Carrosse aux deux lézards verts* (1920), dédié à Gonzague Truc, portera en épigraphe cette célèbre phrase du *Jardin d'Épicure* : « Ils n'ont pas Virgile, et on

1. Dans un article de 1924, G. Pioch observe que quelques-uns s'indignent de ce qui lui apparaît salutaire : dans son œuvre, France réalise « l'équilibre des forces souvent ennemies » (« Anatole France et la Paix », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 19 avril 1924, p. 3).

2. C'est l'une des récriminations de Régnier à son endroit : à plusieurs reprises, il déplore que le critique du *Temps*, qui a tout pouvoir sur l'opinion publique, ne fasse pas vendre ses livres (d'après P. Besnier, *Henri de Régnier, op. cit.*, chap. III).

3. Jacques des Gachons, ami de Boylesve, en témoigne dans « Souvenirs de la trentième année », *Varia*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VIII, 1936, p. 78-80.

4. NAF 15430, F. 580-581.

les dit heureux parce qu'ils ont des ascenseurs », signe d'un respect toujours vif¹. Le livre mentionné pourrait être *Les Bains de Bade* (1896), petit roman qui aurait valu à Boylesve ces mots élogieux du maître : « Votre conte est excellent... Et puis, vous avez un délicieux tour d'esprit et de style² ». De façon certes laconique, France ne renie pas cet avis par la suite : « Boylesve ? » répond-il, interrogé par le *Gil Blas* en 1904. « Beaucoup de talent. Très intéressant, Boylesve ! »³.

Que les éloges de Boylesve pour France aient été de bonne foi, on s'en assure à la lecture de son journal intime, qu'on ne saurait soupçonner d'insincérité. La page du 14 avril 1894 rapporte cette anecdote :

Je suis rentré chez moi tout à l'heure en me demandant s'il ne faudrait pas en finir. C'est la première fois que l'idée sérieuse de ceci me vient, et j'ai monté mon escalier en me répétant : Il ne faut jamais désespérer, jamais, jamais ! Eh bien, la grâce d'un article d'Anatole France que j'ai lu en rentrant me ramène à mon bureau, et jusqu'à l'extrémité j'écrirai pour essayer seulement de répandre par le monde une parcelle d'un charme approchant. Dans cinq minutes, je vais m'oublier dans quelque création imaginaire et je descendrai peut-être joyeux ce soir, quoique plat de bourse⁴.

En dramatisant un peu, on pourrait donc conclure que Boylesve doit la vie à ce mentor malgré lui. Par la suite, en public et en privé, Boylesve multipliera ses hommages⁵ comme autant de preuves supplémentaires que France est une référence majeure pour sa génération. À la mort d'Anatole France encore, à deux ans de la sienne, Boylesve conserve à son maître toute son estime littéraire (à une réserve près : il n'aime pas tellement *L'Île des Pingouins*) :

Il a donné des pensées, des réflexions morales – sans se présenter comme penseur ni comme moraliste – au moment où le public, un peu gavé du roman dépourvu d'idées, demandait à réfléchir.

[...] Il l'a fait sous la forme la plus accessible et la plus attrayante, sans qu'elle s'abaissât jamais, et qui plus est, sous la forme qui rappelle le plus aux hommes de goût ce qu'ils connaissaient déjà : classicisme, antiquité, etc.

Au moment où la langue s'épaississait ou s'avalissait sous l'influence de la peinture, il est apparu, un flambeau à la main, pour nous faire souvenir de l'usage auguste auquel était réservé le français : instrument divin de l'esprit. Je lui eusse volontiers prêté pour devise un tronçon de l'aphorisme bien connu : « *Spiritus flat...* »⁶.

De là à conclure que Boylesve ait intentionnellement cherché à imiter France, il y a cependant un pas que nous nous garderons de franchir. Les références manifestes à l'œuvre de France, en tout

1. Il faut dire que l'année précédente, Boylesve a été reçu à l'Académie avec le concours de France.

2. A. France à R. Boylesve, lettre citée par M. Piguet dans *L'homme à la balustrade*, *op. cit.*, p. 108.

3. A. France, réponse à l'« Enquête sur le Mouvement Littéraire » du *Gil Blas*, 9 août 1904, p. 2.

4. R. Boylesve, extrait inédit de son journal, 14 avril 1894, cité par H. Barret, « Boylesve, admirateur d'Anatole France ? », *Les Heures Boylesviennes*, XLIII, 2015, p. 25.

5. D'élogieux propos, notamment à l'occasion de la nomination académique de France en 1896, sont regroupés de façon posthume dans R. Boylesve, « Anatole France », *Profils littéraires*, textes recueillis par É. Gérard-Gailly, La Renaissance du Livre, 1962.

6. R. Boylesve, *Feuilles tombées* (posth.), Dumas, 1947, p. 272-273.

cas, sont plutôt des marques d'hommage, depuis l'épigraphe déjà cité du *Carrosse* jusqu'aux allusions moins explicites – comme le « singe tourne-broche » du même conte (CLV, p. 82), rappelant le chien qui tient le même office dans la *Rôtisserie* avant d'être relayé par Jacques, lequel y gagna son sobriquet.

La critique, pourtant, n'a pas manqué d'établir la filiation, depuis Proust jusqu'à son biographe François Trémouilloux, plus récemment :

Pour Boylesve, France fut toujours, en ce qui regarde son métier d'écrivain, un maître et un modèle. User d'un même classicisme dans l'élaboration de la phrase, vénérer la même clarté dans l'exposition des idées, préserver le même clin d'œil ironique lorsqu'il s'agit d'aborder la peinture des sentiments, c'était le soubassement de leur patrimoine à l'un et à l'autre, le même fonds de commerce serions-nous tenté de dire à partir duquel chacun a pu réaliser une œuvre différente et cependant d'une même parenté¹.

Boylesve a sans doute souffert de cette lourde généalogie. Inscrire un écrivain dans un aussi prestigieux lignage, c'est lui fournir des lettres de recommandation pour la postérité, mais c'est aussi courir le risque de le tenir dans l'ombre de ses protecteurs. L'histoire littéraire, œuvrant contre lui sans toujours en avoir eu l'intention, fait de Boylesve une sorte de « sous Anatole France », voire de Régnier de seconde zone. C'est du moins l'image résiduelle qui persiste après lecture de René Lalou :

[Boylesve] nous invite parfois à écouter des variations littéraires sur tous les sujets chers à l'alexandrinisme du premier France ou bien cette jolie intrigue libertine des bords de Loire, la *Leçon d'amour dans un parc*, qui est d'un Régnier inégal².

Régnier, lui, court moins le danger d'être vu comme l'épigone d'Anatole France, même si des liens existent entre eux.

3. ... et de Régnier ?

Selon les apparences, les relations que Régnier a eues avec France n'ont pas été plus intimes que celles que Boylesve a entretenues avec le même. Régnier côtoie régulièrement France dans le monde – ils appartiennent au tout-Paris – et consigne ces rencontres de loin en loin dans ses *Cahiers*. Ce sont surtout des dîners qui les réunissent. Ils fréquentent aussi les mêmes salons, ceux de M^{me} de Cavaillet³, de M^{me} de Saint-Victor, de M^{me} Pailleron, de M. et M^{me} Mille. L'ancien poète du Parnasse est également du nombre des invités du très mondain mariage

1. F. Trémouilloux, *René Boylesve, Un romancier du sensible*, *op. cit.*, p. 349. À propos du *Carrosse* plus spécifiquement, Trémouilloux note encore la parenté : « D'une facture rappelant nettement celle de *La Rôtisserie de la reine Pédauque* d'Anatole France, que Boylesve tient pour modèle de style et de ton, et tout autant les *Contes philosophiques* de Voltaire, de la lignée de qui le tourangeau se revendique, *Le Carrosse...* raconte l'histoire d'une modeste famille de bûcherons [...] » (p. 315).

2. R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, t. II, p. 74.

3. M.-C. Bancquart note que vers 1905, Régnier est le bienvenu chez la maîtresse de France (*Un sceptique passionné*, *op. cit.*, chap. XXII).

de Régnier avec la fille de Heredia. Somme toute, leurs liens directs semblent avoir surtout consisté en obligations académiques. Régnier accomplit son pèlerinage à la Villa Saïd en 1911 ; France est tout de même le premier académicien auquel Régnier s'est adressé. Au reste, la seule correspondance qui subsiste a trait à cette visite : une lettre très formelle présentant la requête de rendez-vous¹.

Si leurs rapports furent très tièdes, c'est que Régnier éprouve une certaine aversion pour l'homme, sinon pour l'œuvre. Bien sûr, comme tout un chacun, Régnier paye son tribut à celui qu'on présente immanquablement comme le sauveur de la langue française. Sur la scène publique, il inventorie les qualités classiques de l'écrivain, même après sa mort :

Je me rendais compte du grand service qu'il rendait aux Lettres françaises en y restituant, au lendemain de la brutale poussée du naturalisme, une tradition submergée sous le lourd flot réaliste, et qu'il remettait élégamment et savamment en honneur. Sa prose, admirable de clarté, de souplesse et de force harmonieuse, était un exemple de goût et de mesure. C'était une prose d'humaniste et d'érudit, où l'heureux choix du vocabulaire égalait la sûreté de la syntaxe. Il y régnait une sorte de perfection aisée, d'un charme insinuant et d'un attrait irrésistible. Elle était maniée avec un tact merveilleux et mise au service d'un esprit dont l'étendue naturelle s'était accrue des ressources d'une curiosité infinie. Nul mieux que France ne savait tirer profit de ses lectures et il en assimilait la substance avec une ingéniosité diabolique².

L'éloge peut sembler surjoué et Régnier a plutôt l'air de s'acquitter d'un devoir d'époque. Au demeurant, ce commentaire marque plus une concordance d'esprit qu'une affinité de cœur – encore cette affinité intellectuelle est-elle mise en doute par les rares remarques de Régnier sur l'œuvre francienne, dans l'intimité de sa pensée. De bonne heure, il note à part dans ses *Cahiers* : « Le dernier livre de France est mauvais. Ce sont des bribes qui ont, pourtant, une certaine grâce d'écriture » (C., 1894, p. 411). François Broche commente ce propos : ce mauvais livre, ce serait *Le Jardin d'Épicure*, dont Régnier désapprouvait le pessimisme.

Mais la grande majorité des propos que Régnier tint sur France concerne l'individu bien plus que le romancier ou l'essayiste. La réticence de Régnier à son endroit est d'abord humaine ; l'article que nous venons de citer est d'ailleurs ambivalent, voire un peu perfide : sous couvert de louer l'auteur, Régnier discrédite l'homme. L'article s'ouvre par une anecdote gratuite, dans laquelle France se distingue surtout par sa couardise, n'ayant pas « demand[é] raison³ » d'une gifflée évitée par la fuite⁴. France choque Régnier par des manières qui lui semblent inconvenantes et c'est surtout sa conversation qui attise son agacement. Le même article rapporte leur première rencontre, dans un dîner offert en l'honneur de Jean Moréas : « Si l'écrivain, chez Anatole France, m'a toujours inspiré une vive admiration, la sympathie que j'ai éprouvée pour

1. H. de Régnier à A. France, lettre de juin 1910, NAF 15438, F. 93 (BnF, site Richelieu). Les fonds Régnier et France ne conservent pas d'autres lettres.

2. H. de Régnier, « Anatole France », *De mon temps...*, *op. cit.*, 1933, p. 40.

3. *Ibid.*, p. 38.

4. Dans une scène à la Buster Keaton, France aurait couru autour d'une table pour semer son assaillant, dans le bureau de l'éditeur Alphonse Lemerre.

l'homme était notablement moindre ». Régnier concède toutefois qu'il l'a « trop peu connu pour [se] rendre compte si cette involontaire prévention était ou non justifiée », mais que l'« insurmontable ennui » que lui causait sa conversation l'arrêtait à l'impression d'« une espèce de "rasseur supérieur" »¹.

Les *Cahiers* redisent cette antipathie, par des portraits grotesques bien qu'assez énigmatiques, comme celui-ci : « "Madame de Verdun avait la gueule de côté" : note du troisième volume de Tallemant, qui pourrait servir d'épigraphe à une étude sur Anatole France » (C., 1890, p. 231) ou celui-là : « France, perfide et délicat, a en lui de l'Athénien et du Parthe » (C., 1893, p. 341), dont on ne sait trop s'ils se veulent amusants ou offensants. De façon moins équivoque, dans les années 1909-1910, au cours desquelles il l'a souvent rencontré, Régnier note à plusieurs reprises combien France « pérore », racontant la même histoire jusqu'à six fois. La prétention du grand homme à monopoliser l'attention des dîneurs l'irrite, ainsi que sa diction laborieuse. Un dîner de l'année 1916 est à l'origine de ce portrait :

Je ne l'avais pas vu depuis plusieurs années. Il a vieilli, porte la barbe plus carrée et la moustache plus longue. Il a blanchi, mais j'ai retrouvé le regard inquiet, ironique, tendre et perfide des beaux yeux noirs². La causerie est toujours pleine de détours, la phrase d'incidentes, la parole d'hésitation. Visiblement, il n'aime pas les apartés et veut être écouté. Il parle de la fausseté de l'histoire, de choses diverses... En partant, il m'a tendu la main, une main très douce, flexible, légère, presque sans os, une main presque déjà immatérielle de vieillard. (C., 1916, p. 714)

L'animosité s'estompe un peu avec le temps, mais Régnier s'en tiendra toujours à une certaine froideur. C'est que la réserve est aussi politique. Dans l'article cité précédemment, Régnier juge le sympathisant socialiste « plus ou moins anarchiste » et rapporte peu élégamment cette anecdote : au cours d'un dîner, France causait politique tout « en savourant un succulent pâté » ; « Regardez, murmura quelqu'un à l'oreille de son voisin, regardez ce qu'il mange et vous ne croirez pas ce qu'il dit »³. C'est à se demander si le dîneur anonyme n'est pas Régnier lui-même.

Contrairement à Boylesve, Régnier échappe à la sphère d'influence de son prédécesseur – peut-être parce qu'il fut d'abord du clan dissident des Symbolistes. De fait, les romans de France n'imprègnent que fort peu ceux de Régnier, même si on peut hasarder un cousinage entre l'abbé Hubertet (DM) et l'abbé Coignard (RRP, OJC), savants bons vivants et précepteurs d'un jeune homme ; ou entre M. de Verdelot (E), brave homme à qui incombe l'éducation d'une jeune fille, et Sylvestre Bonnard (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*), lui aussi en charge d'une pupille. La critique contemporaine n'a pas manqué de noter les points de contact, quelle qu'en soit l'intention. Le parallélisme peut se vouloir louangeur, mais il entre aussi bien dans des stratégies satiriques. Henri Clouard qui, en bon partisan d'Action française, méprise Régnier, ne perd pas une si belle occasion de faire de lui un Anatole France à la manque :

1. *Ibid.*, p. 41-42.

2. Régnier se montre sensible aux yeux, dont il observe souvent qu'ils ne vieillissent pas.

3. *Ibid.*, p. 43.

Voilà un romancier [...] qui ne peut manquer d'exciter en nous, malgré tant de jolies pages, je ne sais quelle pitié amusée, lorsqu'il se précipite sur les traces glorieuses de M. Anatole France [...].

En un matin de distraction généreuse, Maurras écrivit que *la Double Maîtresse* était traversée « des plus belles réminiscences d'Anatole France » ; et je vois bien que l'auteur en effet est hanté de ce grand souvenir, non seulement dans le récit des aventures de Galandot le Romain, mais plus encore peut-être dans *les Rencontres de M. de Bréot*. Il y a là un ragoût de paradoxes philosophiques, de cyniques confessions, de libre débauche, traversées de harangues sermonneuses et de pensées édifiantes qui nous vient tout droit de *la Rôtisserie de la reine Pédauque*, mais ne fait que nous donner l'envie de relire ce chef-d'œuvre une fois de plus. L'abbé Jérôme Coignard a de bien petits élèves, et lui seul a montré le naturel d'un grand esprit. Tout est là¹.

Charles Maurras avait lui aussi fait de l'abbé Hubertet un « nouvel abbé Coignard² », mais il s'était en effet montré moins implacable. La fin de l'article auquel Henri Clouard renvoie est toutefois très ambiguë :

Le livre est abondant, plein de vie, de force. Traversé des plus belles réminiscences d'Anatole France et de Gabriel d'Annunzio. Il respire une large, charmante, crue et saine senteur d'amour ; une brise venue des farces de Molière, des lettres de la Sévigné, des mémoires de Saint-Simon y ajoute un fumet d'herboristerie, de clystère et de médecine que certains délicats hument avec délices.

Pour ma part, je n'y connais rien et n'en ai ni goût ni dégoût.

D'autres critiques ont vu entre les deux œuvres une parenté moins honteuse. C'est d'abord le style qui les rapprocherait ; tel est l'avis que défend Paul Delior à la parution du *Passé vivant* (1905) :

Si l'on pouvait enfin remarquer des incertitudes dans quelques pages de ses livres précédents, le style enchante ici par sa pureté et sa précision. M. Henri de Régner est sûrement l'écrivain qui avec M. Anatole France et M. Remy de Gourmont, use de la langue la plus purement française³.

On le comprend, la comparaison avec France vaut ici promotion littéraire. Henry Dérieux établit un même parallélisme neuf ans plus tard :

Outre que c'est un livre fort voluptueux, peut-être n'a-t-on goûté tant *la Double Maîtresse* que parce qu'elle évoque certains romans de M. France. Le public aime particulièrement les découvertes qui sont plutôt des reconnaissances. [...] Sans doute, M. de Régner n'est-il pas sans s'apparenter à l'auteur de *Jérôme Coignard*, du moins dans ce premier roman. Encore serait-il plus juste de dire qu'ils ont eu des maîtres communs : les conteurs galants de France et d'Italie. Ils s'en sont inspirés et les ont interprétés, chacun suivant son tempérament propre, M. France avec plus d'amertume peut-être, plus de sécheresse sarcastique ; M. de Régner avec plus de pittoresque, en homme pour qui, avant de comporter des goûts et des sentiments, le « monde extérieur » existe, si fortement même qu'il suffirait à la rigueur à l'intéresser⁴.

1. H. Clouard, « L'œuvre d'Henri de Régner », *La Revue critique des idées et des livres*, 10 Février 1911, n° 68, p. 284-285.

2. Ch. Maurras, « M. Henri de Régner : *La Double Maîtresse* », *Revue encyclopédique*, 17 mars 1900.

3. P. Delior, « *Le Passé vivant*, de Henri de Régner », *La Plume*, 1^{er} juin 1905, p. 447.

4. H. Dérieux, « L'œuvre romanesque de M. Henri de Régner », *Le Mercure de France*, 1^{er} août 1914, p. 440-441.

Les critiques – lorsqu'ils ne sont pas polémistes – accordent à Régnier plus d'autonomie qu'à Boylesve : la parenté avec l'auteur de la *Rôtisserie* n'éclipse pas l'originalité de Régnier. À la différence de son cadet, Régnier n'est pas donné pour un descendant d'Anatole France, et si le modèle évolutionniste est invoqué, c'est davantage pour donner aux deux écrivains un embranchement commun dans l'arborescence littéraire.

On aurait donc tort d'interpréter cette « consanguinité » saluée par Proust comme une généalogie qui ferait de France l'ancêtre commun de Régnier et de Boylesve. Le relais des XVII^e et XVIII^e siècles ne passe pas forcément par Anatole France, faisant par là même de tout cadet un héritier classique au second degré. D'abord parce qu'il existe au XIX^e siècle d'autres intermédiaires : Henry Dérieux interpose ainsi Flaubert, Hugo, Vigny et Chateaubriand entre Régnier et « les tragiques du dix-huitième siècle », ce qu'il justifie ainsi :

Ce sont des maîtres de la phrase volontiers prolongée et comme étagée en gradins, phrase bien française, non seulement parce qu'elle fut la phrase du grand siècle, mais encore parce qu'elle manifeste un goût essentiellement national pour l'architecture¹.

La « phrase bien française » n'est pas nécessairement une phrase *francienne* ; et d'ailleurs elle n'est pas nécessairement non plus l'exclusivité des Classiques du Grand Siècle : des Romantiques ont aussi pu la pratiquer et la relayer.

C. Régnier, Boylesve, écrivains classiques ?

Si le classicisme de France relève de l'évidence pour les contemporains, dans sa distribution de brevets de classicisme, Gonzague Truc n'oublie ni Henri de Régnier, ni René Boylesve². La réception – contemporaine ou postérieure – n'harmonise pourtant pas son discours.

1. Première et seconde réception de Régnier et de Boylesve

Les admirateurs de Boylesve lui attribuent couramment des mérites classiques :

Ces qualités françaises qu'on nous vante parfois non sans rhétorique, la sobriété, le goût, la raison, il les possédait. Aucun des auteurs contemporains n'est mieux que lui dans la suite de notre littérature³.

Tel est l'avis d'Abel Bonnard dans l'étude qu'il consacre à son ami en 1911. C'est aussi celui de Charles Maurras : pour lui, le « charme » que cultive Boylesve est « bien dans la tradition "des

1. *Ibid.*, p. 435.

2. G. Truc, *Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui*, Les Belles Lettres, 1929.

3. A. Bonnard, « René Boylesve », *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 16 janvier 1911. Ces lignes sont reprises dans un volume publié en hommage à Boylesve décédé, sous le titre « René Boylesve par Abel Bonnard de l'Académie française » (*Varia*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VIII, 1936, p. 20).

vieux conteurs français" », et sa ligne esthétique tend « à réhabiliter notre cher XVIII^e siècle¹ ». Après sa mort, c'est l'image qui persistera. C'est du moins celle que veut perpétuer Gonzague Truc dans son *Introduction à la lecture de René Boylesve* (1931) :

Racine se vantait quand il prétendait faire quelque chose de rien. Car ce rien était l'homme. Le drame n'est pas dans l'événement, mais dans la conscience. Là, il faut se placer, et de là partir pour rendre l'action qui reste interne et quotidienne. Boylesve le sait. Il prend l'âme de ses personnages, et il raconte sans se décrire et sans s'oublier. C'est le procédé classique, le procédé de ce même Racine².

Que le « procédé classique » réside dans l'intériorisation du drame mériterait sans doute discussion. Il est vrai que la polysémie à laquelle se prête l'adjectif *classique* nuit à la clarté des discours de l'époque, pour qui tout est classique, qui est bon. L'adjectif est fréquemment employé dans un sens bien général; c'est sans doute le cas de nos jours encore lorsque la Société des Amis de René Boylesve vante sur sa plaquette ses romans « écrits dans un style classique ».

De façon peut-être plus étonnante, l'adjectif vient également aux lèvres à propos de Régnier, et pas seulement à propos du Régnier post-symboliste. En 1891 déjà, le jeune poète suscite cette remarque de Paul Adam : « Parmi [les Symbolistes], Henri de Régnier semble le seul à suivre la tradition purement française des grands auteurs classiques³ ». On a pu risquer l'idée que si le jeune Régnier fut néanmoins un expérimentateur audacieux, et notamment un des pionniers du vers libre, c'est en partie sous l'impulsion de l'ami de jeunesse, Francis Vielé-Griffin. Les vers plus tardifs, qu'on jugera de plus en plus classiques, auraient ainsi échappé à l'influence de cet ami, ami dont il se détourne après 1899 – ce qui ne signifie pas, bien sûr, que Régnier cesse d'expérimenter sur le plan formel : ses tentatives, pour être moins tapageuses, n'en sont pas moins réelles.

Pour Proust, son esprit typique du XVII^e siècle procède d'un penchant naturel :

[...] tout en me retrouvant en Régnier, je sens aussi ce qui le différencie, son goût pour tel « caractère », pour tel trait, qui dans la conversation lui fait dire avec un air docte de respect et d'admiration plaisante, où il y a dans la forme bien de la raideur et dans le fond un mélange d'affectation et de goberge : « Il ne donne la main droite qu'aux ducs et pour les roturiers se contente d'un simple hochement de corps. C'est admirable. » Sur ce, rire. On ne peut pas dire que ce soit du snobisme, même historique et rétrospectif. [...] C'est cela qui a dû le faire se délecter dans le XVII^e siècle et y trouver le joint entre cette langue qu'il s'est trouvé y étudier et sa naturelle complication, joint qui est sa langue dans *La Double Maîtresse*, etc., etc⁴.

1. Ch. Maurras, *Revue encyclopédique*, n° 147, 1896.

2. G. Truc, *Introduction à la lecture de René Boylesve*, Le Divan, 1931, p. 19-20

3. P. Adam, réponse à J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 64. Régnier est aussi très tôt identifié comme classique par la critique étrangère – même s'il faut appréhender avec prudence ce mot qui, d'un pays à l'autre, ne recouvre pas tout à fait les mêmes réalités. L'Anglais Edmund Gosse brosse ce portrait de Régnier en 1905 : « Seul, parmi la foule des jeunes expérimentateurs, M. Régnier paraît posséder l'esprit classique; c'est un artiste authentique, doué d'une vision pure et énergique » (E. Gosse, *French Profiles* (1905), Londres, William Heinemann, 1913, p. 300, traducteur inconnu).

4. M. Proust, « [Essais et articles] », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 503. Proust ne juge-t-il pas ici de l'œuvre d'après l'homme, bien qu'il récuse la démarche beuvienne? La neutralité est peut-être ici empêchée, Proust cherchant à s'émanciper de ses premières amours littéraires.

Proust regarde cette inclination avec une certaine réserve. Ce qu'il porte à l'attention, au fond, c'est une distance un peu hautaine vis-à-vis de la société, une ironie de caste, âpre et désinvolte, qui avait été, avant celle de Régnier, celle des moralistes de l'Ancien Régime. L'esprit moraliste de Régnier est d'ailleurs relevé par plusieurs contemporains, Edmond Jaloux, Francis Jammes, Maurice Martin du Gard¹.

Tout de même, à mesure que Régnier avance en âge, on hésite de moins en moins à l'appeler *classique* – sans pour autant méconnaître son appartenance moderne. « Le rôle de Régnier n'a-t-il pas été de continuer notre tradition en condensant l'effort poétique de quatre siècles et en créant pour notre joie un classicisme rajeuni²? », s'interroge Pierre Vigié. « Ce mélange de forte culture traditionnelle, de rêverie romantique et d'inquiétude moderne donne aux vers d'Henri de Régnier un charme ineffable, unique³... », poursuit-il. Gonzague Truc lui fera même une place dans son inventaire des classiques d'hier et d'aujourd'hui⁴. Après sa disparition, on reconnaît plus uniment encore ses qualités classiques. C'est d'abord comme Parnassien et Symboliste qu'il est répertorié par Jean-Jacques Thierry, pour un *Dictionnaire des auteurs de la Pléiade* paru en 1960 ; « toutefois, la publication d'*Aréthuse* (1895) marqua une évolution vers un néo-classicisme⁵ ». Les romans lui valent encore les titres de « remarquable évocateur du passé, et auteur d'une rare richesse, alliant à la mélancolique exaltation du charme féminin une belle culture classique ».

Pour beaucoup, Régnier est d'abord celui qui a infléchi le Symbolisme extravagant vers un classicisme salutaire, sauvant la poésie des obscurités mallarméennes dans lesquelles elle versait. Michel Décaudin date des *Jeux rustiques et divins* (1897) cet « accomplissement dans ce qu'on appelait le *classicisme* de Régnier : une esthétique indifférente aux formules, repoussant les excès, conciliant Mallarmé et Heredia, l'humanisme antique et la sensibilité moderne, une vision

1. B. Roukhomovsky consigne leurs remarques (voir *Choses et autres* [etc.], *op. cit.*, 2017, p. 36 *sqq.*). E. Jaloux, qui alloue aux moralistes les « traits les plus significatifs de l'esprit français », voit en Régnier leur héritier, même lorsqu'il n'en fait pas profession. Il en va ainsi des romans, où l'on trouve d'après lui de « fort belles » maximes (« Henri de Régnier », *La Vie intellectuelle*, 15 février 1912, p. 82). Le poète Francis Jammes félicite son aîné pour cette raison précise. Dans une lettre, il lui écrit que certaines maximes issues des *Lettres diverses et curieuses* tiennent leur place « à côté des plus célèbres de La Rochefoucauld » (F. Jammes à H. de Régnier, lettre du 28 mai 1933, *Correspondance (1893-1936)*, P. Lachasse (éd.), Classiques Garnier, 2014, p. 203). Enfin, c'est par ses aphorismes que Régnier est promis à l'éternité, à sa mort, dans un article de Maurice Martin du Gard : « Dans un siècle, que lira-t-on d'Henri de Régnier ? Qui nous dit que ce ne sera pas la partie de son œuvre qui paraît le moins en vue aujourd'hui, je veux dire les maximes sur les femmes et l'amour, les anecdotes sur la société et les gens de lettres [...] ? » ; « Les cruels doctrinaires, les esprits sans aile, sans occupation qu'utile, sans talent que quotidien, ont envahi la Place. Et ce n'est pas d'eux que l'on doit attendre les sentences, maximes, anecdotes, pensées ironiques et brillantes, morales et immorales, sobres et pathétiques, riches d'expériences, de vérités, d'enseignement même, qui perpétueraient la tradition française par excellence, où Henri de Régnier, d'une plume impeccable, a signé le beau nom qu'elle préserve de l'oubli » (« Le mémorialiste et le faiseur de maximes », *Les Nouvelles Littéraires*, 30 mai 1936).

2. P. Vigié, « Sur Henri de Régnier », *Mercure de France*, 15 juin 1924, p. 613.

3. *Ibid.*, p. 614.

4. G. Truc, *Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui*, Les Belles Lettres, 1929, p. 26.

5. J.-J. Thierry, *Dictionnaire des auteurs de la Pléiade*, Gallimard, 1960, p. 263-264.

symboliste du monde et la tradition française¹ ». Régnier redonnait un souffle au Symbolisme moribond, sans pour autant l'engoncer dans les formes jugées rigides et artificielles de l'École romane de Jean Moréas². Régnier n'est pas un Symboliste repent, mais un Symboliste hybride, conciliant modernité et tradition. Albert-Émile Sorel, en 1904, salue « l'inspiration du poète, capricieuse et limpide », qui le conduit souvent « à rêver à quelque irréalité » : « Mais l'œuvre, ici, repose sur une pensée nourrie et sûre, sur une culture vraiment française et classique »³, observe-t-il. Cette hybridité a l'avantage d'élargir son public, en le rendant accessible à ceux que les audaces symbolistes effarouchaient :

Beaucoup d'esprits, rebelles aux métaphores confuses, comprennent les poèmes d'Henri de Régnier, car l'inspiration leur en demeure accessible, parfaitement française. [...] Insensiblement, il retourne au goût classique ; il conservera, sans doute, certaines de ses préférences passées, un je ne sais quoi qui ne choque pas l'oreille, qui flatte, parfois, certains caprices de l'ouïe et qui ne gêne que lorsqu'on entend, à côté, une voix de même timbre s'exprimer dans le pur accent délivré de tout autre mélange⁴.

Sans cette reconversion classique, le Symboliste n'eût peut-être pas remporté le prix Vitet en 1899. L'Académie française, qui le décerne, se montrait en effet rétive aux irrégularités de la jeune poésie. Gaston Boissier, secrétaire perpétuel de l'Académie, justifie le choix d'Henri de Régnier dans son rapport de la séance du 23 novembre 1899 :

M. de Régnier est l'un des chefs de cette école nouvelle qui ne se propose rien [de] moins que de modifier la forme et l'esprit de la poésie française. L'entreprise est hardie, et il est naturel qu'elle n'inspire à l'Académie, héritière des vieilles traditions, qu'une confiance médiocre [...]. L'Académie [...] ne lui a pas gardé trop de rancune de ses témérités, d'autant plus qu'à chaque volume qu'il publie son talent semble s'épurer et se rapprocher des modèles anciens⁵.

Le domaine du vers ne serait pas le seul lieu d'un « devenir-classique » de Régnier. De bonne heure, sa prose attire les mêmes remarques. Même un conte symboliste comme « Monsieur d'Amorcœur » (1897) aurait « l'air transposé d'un Saint-Simon enchanté par Clodion⁶ », à en croire Henry Dérioux. Mieux : « chez Régnier et sans doute lui seul, le symbolisme est peut-être avant tout une manière de rêver le classicisme⁷ », suppose Bertrand Vibert à propos du même conte. Des contes, l'inclination classique de Régnier irait aux romans sans toutefois retrancher à leur modernité :

1. M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 78.

2. C'est ce que semble suggérer Tancredi de Visan : « Qu'il soit un *classique*, je n'y contredis point. [...] Je tiens à constater de plus qu'on peut demeurer *classique* sans être *rétrograde*. [...] Avec l'air de frapper des médailles, de buriner des emblèmes, de tracer des inscriptions, il fait sentir, rentrer en soi, penser » (« Sur l'œuvre d'Henri de Régnier », *Vers et prose*, 1905, repris sous le titre « Henri de Régnier et la vision centrale » dans *L'Attitude du lyrisme contemporain*, 1911, p. 70).

3. A.-É. Sorel, « Le poète et le romancier chez Henri de Régnier », *La Renaissance latine*, avril-mai-juin 1904, p. 594.

4. *Ibid.*, p. 599.

5. Cité par P. Besnier, *Henri de Régnier*, *op. cit.*, p. 223.

6. H. Dérioux, « L'œuvre romanesque de M. Henri de Régnier » (1914), art. cité, p. 437.

7. B. Vibert, notice à « Monsieur d'Amorcœur », *La Canne de Jaspe*, *op. cit.*, p. 233-234.

Il y a, par ailleurs, dans ces romans, des coins d'intimisme où se révèle une touche infiniment plus moderne. Ce qui ne va pas sans nous séduire par contraste avec le ton savoureusement suranné du récit. Voici, dans *le Bon Plaisir*, l'adieu de deux amants :

« L'herbe d'un pré leur fut douce une dernière fois. Ils restèrent longtemps l'un près de l'autre. L'air était tiède et léger. Ils pensaient chacun à des choses différentes, ce qui est le commencement même de l'oubli. Un amour qui ne repose que sur le plaisir partagé ne lui survit guère. »

Cette intime fusion de la psychologie et du décor, cette mélancolie résignée : ce sont des notes modernes dans ces lignes qui n'ont de classique que leur ferme sobriété¹.

Plus loin, Henry Dérieux fait encore de Régnier « un grand collectionneur de singularités humaines² » : n'est-ce pas voir en lui une sorte de moraliste moderne – un moraliste qui s'occuperait fort peu de réformer les mœurs, cultivant plutôt les portraits avec la curiosité gratuite de l'esthète ? Par ailleurs, même dans le roman le plus apparemment classique, Régnier resterait résolument idéaliste, s'en tenant à « une tendance foncière à imaginer la vie à travers le rêve, c'est-à-dire à projeter sur elle la déformation particulière de ses traits passant par notre âme³ ».

Une réception peut-être plus fantaisiste voit en Régnier le conciliateur de l'esprit réaliste, voire naturaliste, et du classicisme. C'est la lecture que Jean Lorrain fait de *La Double Maîtresse*, lequel roman se distinguerait, « en plus de tous ces condiments à la Crébillon fils, [par] une mélancolie, une pitié attendrie pour les êtres et les choses, un souci de vérité, de décor et de coins de nature, où s'affirme l'influence des frères de Goncourt⁴ ». Paul Adam enchérit la semaine suivante :

J'aimerais que les critiques de nos revues établissent des comparaisons entre deux petites filles françaises, la Chérie de Goncourt et la Julie de Henri de Régnier. J'aimerais qu'ils missent en présence le timide et bon François de Galandot, souffleté par sa mère, séduit en vain par sa cousine, réduit au rôle de valet par la courtisane romaine Olympia, d'une part, et, d'autre part, Charles Bovary⁵.

La thèse de Paul Adam est la suivante. Pour lui, le XVIII^e siècle inaugure un système de pensée qui trouvera suite dans la compréhension darwinienne de l'homme au siècle suivant. C'est pourquoi :

Les totalisateurs actuels sentent très bien la nécessité d'un retour à l'étalon d'idées que nous valut l'enseignement du dix-huitième siècle. Par leur moyen, l'énergie de la race envisage la leçon du passé.

Régnier, dit-il, l'a bien compris, qui s'inscrit dans cette filiation qui va des Lumières au Naturalisme :

1. H. Dérieux, « L'œuvre romanesque de M. Henri de Régnier », art. cité, p. 445.

2. *Ibid.*, p. 448.

3. *Ibid.*, p. 463.

4. J. Lorrain, art. cité du *Journal* du 12 février 1900.

5. P. Adam, « Le Siècle Français », *Le Journal*, 20 février 1900. Merci à F. Javourez qui nous a communiqué cet article.

Nous commençons à posséder la figure exacte du Siècle Français, celui pendant lequel les philosophes commencèrent à s'apercevoir que « l'homme descend du singe ». L'abbé Prévost, Voltaire, Diderot, Jean-Jacques, Anatole France, François de Nion et Henri de Régner le perpétuent, palpitant au cours de leurs œuvres.

On comprend l'idée de Paul Adam : un même fondement positiviste unit les Lumières au Naturalisme. Toutefois, cette lecture de l'œuvre de Régner (et de France) fait abstraction de sa complexité, et elle semble aujourd'hui très forcée. En réduisant la pensée de Régner aux théories déterministes, Paul Adam commet sans doute l'erreur de ces critiques qui, selon Julien Gracq, « croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé [l']œuvre en forme de serrure ».

Qu'elles soient justes ou non, ces évaluations sont intéressantes en ce qu'elles signalent que le classicisme de Régner est perçu dès l'origine comme un classicisme impur, modelé sur son propre tempérament et trempé à tous les apports du XIX^e siècle, du Romantisme au Symbolisme en passant par le Réalisme et le Naturalisme. C'est ce qui le distinguerait du classicisme moins mêlé d'Anatole France, aux dires d'Albert-Émile Sorel, qui développe le parallélisme :

Par quel secret procédé le prosateur-poète réalise-t-il sa magie ? Des maîtres contemporains qu'il aime il a lu Anatole France. Mais le grand écrivain de *la Reine Pédaque* affirme sa personnalité puissante dans son scepticisme philosophique, pénétrant et sûr, qu'il promène à travers les idées et les hommes. Son œuvre ne peut être imitée : elle est le siècle lui-même, peut-être parce qu'Anatole France, au rebours d'Henri de Régner, a nourri son intelligence des auteurs du seizième siècle et qu'il en trouve la vitalité dans le siècle qui suit, mystique réaliste. Point d'imagination ou, du moins, une imagination toute intellectuelle. Chez Henri de Régner, un romantisme instinctif anime la connaissance des hommes et des choses, et s'il a vu, avec une remarquable sensibilité, l'architecture du temps et des idées qu'il analyse, si son cerveau s'est rafraîchi aux sources classiques, sa fantaisie s'est reposée dans les esprits du dix-huitième siècle – *Les Liaisons dangereuses* – et n'a point dédaigné les leçons de Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*, ni les préceptes de Flaubert¹.

Le classicisme d'Anatole France, tout intellectuel, serait tiré vers le XVI^e siècle, tandis que celui de Régner, plus sensible, serait tiré vers les XVIII^e et XIX^e siècles.

La vision francienne du XVII^e serait ainsi plus « exacte » d'un point de vue historique, mais aussi moins singulière. On comprend comment Régner a pu éveiller la sympathie de la *Nouvelle Revue française* ; mais cette hybridité explique aussi très certainement l'animosité du camp maurrassien (quand France et Boylesve y échappent). Bien sûr, on s'étonne peu que le Symboliste des années 1890 ait attiré les foudres de Charles Maurras. Envers et contre tous, sa plume assassine frappe *Les Jeux rustiques et divins* en 1897. Régner a le tort de « sacrifier tout au mot » et de « se ten[ir] très loin des choses, en usant d'un langage sans précision, sans nerf, sans force », en conséquence de quoi il n'a que « des airs de philosophe »² : dans la vision

1. A.-É. Sorel, « Le poète et le romancier chez Henri de Régner » (1904), art. cité, p. 601.

2. Ch. Maurras, rubrique « Revue littéraire », *Revue encyclopédique*, 1897.

schématique de Maurras, les modernes trop soucieux de la forme n'ont cure de l'idée. L'année suivante, le même critique regardera pourtant d'assez bon œil la nouvelle inflexion classique de Régnier, à l'œuvre dans *La Canne de Jaspe* : bien sûr le Symboliste se rend toujours coupable d'une « prose compassée, maniérée, médiocrement significative » :

Sous le costume emprunté aux XVII^e et XVIII^e siècles, dans le bel appareil de la langue traditionnelle, on sent bien que le prosateur comme le poète ne donne guère d'attention qu'à la forme et à la nuance des mots. Mais cette forme, cette nuance, semble ici d'une incontestable supériorité : pour la raison fort simple que M. de Régnier l'a prise au vestiaire classique ; je l'en loue de tout mon cœur¹.

Ce ton radouci vaut encouragement à poursuivre dans la voie classique. Par la suite Charles Maurras épie cette progression. Mais son espoir est vite déçu – le classicisme tout personnel de Régnier ne remplit pas ses espoirs et redouble la rancune du futur fondateur de *L'Action française*. Celui-ci attend Régnier à chaque publication pour l'agonir de reproches et lui décerner bientôt (en 1902) les titres de « plus mauvais poète du siècle » et même de « honte de notre temps »². Maurras pourra toutefois noter à l'occasion des améliorations au regard de ses valeurs classiques ; il est d'ailleurs un peu moins acerbe quand il s'agit des romans. Il concède cette même année :

Nous fûmes tout surpris de voir un beau jour (d'un seul coup !) M. de Régnier renoncer à ces fausses beautés et s'exprimer d'un style rapide, ferme, net, dans une prose simple et, sans grand aspect de pastiche, assez pareille à celle des *Mémoires* du commencement du dix-huitième siècle³.

Mais il se montrera toujours plus réceptif au romantique qu'au classique en Régnier, épinglant à la première occasion un « ton de précieux ridicule et, pour finir, un langage et un style de romantique forcené ou de dégénéré complet⁴ ».

Malgré son évolution classique, et même à cause de cette aspiration, Régnier s'attire plus que tout autre les foudres des maurrassiens. Le grief est explicite, et c'est Henri Clouard qui le formule : « Trop de fois nos amis se sont entendu proposer M. de Régnier en illustration vivante à leurs thèses classiques pour que nous ne le détestions d'une haine toute particulière⁵ ». La satire décline une isotopie de la faiblesse et de la mollesse⁶ : Régnier pêche contre l'idéal viril du national-classicisme. Celui-ci n'a guère retenu du classicisme que sa formule attique ; et à cet égard Régnier fait figure de *maniériste*, lui qui affectionne une autre profusion. Le mot est

1. Ch. Maurras, rubrique « Revue littéraire », *Revue encyclopédique*, 1898, p. 513.

2. Ch. Maurras cité par P. Besnier, *Henri de Régnier, op. cit.*, p. 246.

3. Ch. Maurras, « M. Henri de Régnier : inutiles beautés », *Revue encyclopédique*, 14 décembre 1902.

4. *Ibid.*

5. H. Clouard, « L'œuvre d'Henri de Régnier », *La Revue critique des idées et des livres*, 10 Février 1911, n° 68, p. 273. Pierre Viguié rapporte lui aussi le propos d'une « connaissance » sensible aux idées du nationalisme intégral : « j'ai relégué ce faux classique dans la troupe des poètes mineurs » – ainsi Régnier est-il congédié de la sphère classique (« Sur Henri de Régnier », art. cité, 1924, p. 611).

6. Par exemple : « la perfection est [...] assurément plus brève et plus ferme » (*ibid.*, p. 275) ; des « discours tarabiscotés » nuiraient aussi aux romans (p. 286).

plusieurs fois prononcé par Maurras à propos de Régnier mais aussi à propos de Boylesve¹, étant entendu que dans ce système de valeurs, *classique* est un compliment et *maniériste* une insulte. *Maniériste*, pour ne pas dire *décadent* : pour les maurrassiens, le faux classicisme de Régnier déguise la corruption intellectuelle du temps.

La critique d'extrême-droite ne lâchera pas de si tôt un repoussoir si bien trouvé, et c'est sans doute Léon Daudet qui s'illustrera le mieux dans la pratique instituée de ce qu'on appellerait aujourd'hui le « Régnier *bashing* ». L'auteur du *Stupide XIX^e siècle* ne laisse pas de répit à sa hargne, qui va bien au-delà de l'œuvre et se mue en poursuite *ad personam*. Léon Daudet décline au gré des livres de souvenirs la comparaison du pendu : Régnier est successivement appelé « le pendu constipé² », le « pendu de l'Académie française³ », « le pendu dépendu⁴ » et « un pendu gelé⁵ », avec une inventivité qui rappellerait la fameuse liste des « couillons » du *Tiers-Livre* de Rabelais, si elle avait une finalité plus cordiale. Si les arguments de fond manquent, du moins faut-il reconnaître la qualité drolatique des portraits, qu'on pourrait même dire surréalistes avant l'heure si un tel qualificatif pouvait s'appliquer à un homme tenant toute modernité en haine :

[...] certains de mes amis très chers ayant de l'affection pour Henri de Régnier, cadavre au menton en galoche, oublié debout, sous la pluie, en habit d'académicien, par un assassin distrait, je me dis qu'il subsiste en Régnier quelque chaleur humaine ou quelque don ignoré de moi. Des vers froids, compassés, symétriques, aussi laids et vainement sonores que ceux de Heredia, un profil en mèche de lampe, une voix enchifrenée, une ironie de flanelle humide, un regard qui meurt derrière le monocle, tels sont, à mes yeux, les attraits de ce gentilhomme. [...] Enfin je n'aime pas qu'un crevard s'amuse à jouer les auteurs licencieux, dans l'illusoire espérance d'appâter les lecteurs⁶.

Outre son intérêt satirique (feinte bonne volonté, antiphrase assassine, liste à charge, sens du grotesque, isotopie des images de mort), un tel portrait nous apprend sans doute peu de choses sur les raisons de cette haine implacable. On y démêle difficilement que Régnier est taxé d'insincérité, d'affectation, de superficialité⁷. Encore ces entreprises de sape nous instruisent-elles sur l'importance que Régnier revêtait aux yeux mêmes de ses détracteurs, qui ne lui auraient probablement pas prêté tant d'attention s'ils ne l'avaient senti si proche de leurs prérogatives classiques. Régnier n'aurait de classique que la forme – et encore – en sorte que, introduisant le loup (romantique) dans la bergerie (classique), il représenterait une véritable menace sur le plan des idées. Il faut dire que l'incompatibilité politique est aussi manifeste que

1. Voir quelques lignes plus bas.

2. L. Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires* (1914-1921), dans *Souvenirs et polémiques*, *op. cit.*, p. 308.

3. *Ibid.*, p. 687.

4. L. Daudet, *Paris vécu* (1929-1930), *ibid.*, p. 989 et p. 1118.

5. L. Daudet, *Le Stupide XIX^e siècle*, *ibid.*, p. 1278.

6. L. Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires* (1914-1921), *op. cit.*, p. 473.

7. L. Daudet redit plus tard que « les Sully Prudhomme, les Heredia, et à plus forte raison les Samain, les Régnier et C^{ie} sont des arrangeurs de mots, des poseurs de décors, des paysagistes et des philosophes en toc, des amants factices et sans sueur » (*Paris vécu*, *op. cit.*, p. 1025).

la dissension esthétique : si Léon Daudet s'en prend à Régnier avec autant de véhémence, c'est aussi pour avoir, dit-il, « raill[é] bassement les Camelots du roi, dans je ne sais quel vaseux article, ou roman crébillonnard¹ ».

Le fossé idéologique est moins profond entre les nationalistes et René Boylesve, ce qui explique peut-être aussi son retour en grâce. Dans les premiers temps en effet, Charles Maurras compte Boylesve parmi les « historiens des mœurs humaines, qui se piquent de raconter uniquement, sans arrière-pensée et même sans pensée aucune² » ; il est d'ailleurs appelé à comparaître juste après Régnier. Maurras le juge trop sensuel : « M. René Boylesve ne se piqua jamais de raisonner, mais de vivre ». Lui aussi est un classique falsifié : « Cru moraliste, il est un peintre des passions et des voluptés. Quand il raisonne, il déraisonne ». Boylesve est en fait, comme son aîné, un romantique incapable d'une philosophie qui ait quelque « unité » et l'« ivresse » romantique du style de *Sainte-Marie-des-Fleurs* (1897) le condamne : les lettres amoureuses, en particulier, sont « d'un maniérisme, d'un tarabiscotage que personne n'a supporté ». Boylesve entreprendra cependant une véritable réforme de son style, sous l'impulsion du critique Louis Ganderax, et la charnière des deux siècles sera aussi une charnière dans son œuvre. À mesure que Boylesve tempère son romantisme, Maurras tempère sa critique, au point que Boylesve termine ses jours dans les petits papiers du directeur de *L'Action française*. À sa mort en effet, Maurras salue en lui un véritable acteur du retour à la salubrité classique, aux côtés de son ami Hugues Rebell :

Il ne faut pas manquer de les citer l'un et l'autre à l'origine du puissant mouvement de réaction générale qui a marqué la fin du dix-neuvième siècle et qui ne cesse pas de se motiver, de s'étendre, de s'approfondir. Les erreurs du passé révolutionnaire et romantique purent les enchaîner encore sur bien des points. Mais l'énergie de leur mouvement, la sincérité de leur effort vers la délivrance ne peut manquer de leur être compté aussi³.

Maurras déplore dans cet article la disparition de celui qu'il nomme « notre vieux camarade René Boylesve ». Il justifie cette amitié en relatant le soutien de Boylesve dans l'affaire Schrameck : Boylesve aurait adressé une lettre personnelle à Maurras, dont le parti s'opposait publiquement à la nomination du Juif Abraham Schrameck au ministère de l'Intérieur. Il ne détaille pas le contenu de cette lettre, mais note tout de même combien l'« intelligence » de Boylesve fut, du moins « en apparence, [...] éloignée de l'esprit civique ». Boylesve, décédé, n'a de toute façon pas droit de réponse et on se demande dans quelle mesure *Action française* a pu en faire son otage posthume, s'attribuant, avec son amitié, un titre de respectabilité.

1. L. Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires*, *op. cit.*, p. 687-688. La Fédération nationale des Camelots du roi, groupe de jeunes royalistes attachés à l'Action française, sont caricaturés par Régnier dans *L'Amphibène* (1912), dans *Romaine Mirmault* (1914) et dans *Le Divertissement provincial* (1925) sous le nom parodique de Ventre-Saint-Gris.

2. Ch. Maurras, rubrique « Revue littéraire », *Revue encyclopédique*, 1898, *op. cit.*, p. 513.

3. Ch. Maurras, « René Boylesve », *L'Action française*, 16 janvier 1926.

Les raisons de cataloguer *classiques* les écrivains répondent donc à des motivations complexes, et qui ne sont pas toutes d'ordre littéraire. Le critère classique opère néanmoins comme outil révélateur des réceptions d'époque et permet non seulement d'établir un premier différentiel entre les auteurs de cette étude, mais encore de resserrer l'approche de la protéiforme notion de classicisme en 1900-1920.

2. Régnier, maître de Boylesve ?

Les différences entre Régnier et Boylesve ne doivent pas faire perdre de vue leurs points communs. Nombreux sont les contemporains à remarquer leur parenté. D'aucuns accordent leur préférence à Régnier, comme René Lalou¹ ; d'autres à Boylesve, comme Charles Maurras². Tous ne considèrent pourtant pas une hiérarchie entre les deux œuvres³.

Il existe à l'évidence des points de convergence entre les deux sensibilités. Les mêmes motifs spatiaux et temporels émaillent leurs récits. Les jardins y sont bien plus que des décors de prédilection : ils sont presque des actants à part entière, pour employer un terme narratologique. Celui des deux *Leçons d'amour dans un parc*, mentionné dès le titre, tient le rôle d'un hôte gracieux, accueillant une société choisie dans son huis-clos. Dans un texte tardif, *Souvenirs du jardin détruit* (1924), le jardin obtient l'attention exclusive. Ce jardin, c'est celui que Boylesve a contemplé des années durant depuis la fenêtre de son bureau, à Passy. Les arbres séculaires lui ont inspiré le parc des *Leçons* et lui inspirent encore ce récit de souvenirs. Véritable vortex du passé, le jardin ranime la vie d'antan, que ce soit le propre passé de l'auteur ou le passé galant de ses fantasmes. Pour Régnier aussi, les jardins sont des ouvertures sur le temps, et en particulier les jardins abandonnés. Le processus de dégradation est particulièrement remarquable dans *La Double Maîtresse* et marque la transition entre deux époques, celle de Galandot père et celle de sa veuve. La dernière partie de cette étude reviendra sur la signification de ces jardins⁴ ; pour l'heure, on se contentera de noter qu'ils furent un motif de complicité entre les deux hommes, dans leur correspondance. Boylesve, surtout, ne manque pas de donner à Régnier des nouvelles de sa propriété de la Barbotinière, où « il y a un potager abandonné environné de toutes sortes de choses abandonnées⁵ » – la répétition appuyée de l'adjectif *abandonné* valant signe de reconnaissance. Plus tard, à deux reprises, Boylesve envoie à son ami des cartes postales figurant des terrasses dont la balustrade laisse voir un jardin⁶.

1. À R. Lalou, cité plus haut, *La Leçon d'amour dans un parc* apparaît comme « d'un Régnier inégal » (*Histoire de la littérature française contemporaine, op. cit.*, t. II, p. 74).

2. Voir les pages précédentes.

3. Par exemple H. Dérioux, « L'œuvre romanesque de M. Henri de Régnier », art. cité.

4. *Infra*, p. 684.

5. R. Boylesve à H. de Régnier, carte postale c. 1902-1903, Ms. 6285, F. 160, Bibliothèque de l'Institut.

6. R. Boylesve à H. de Régnier, Ms. 6285, F. 170, 1907, et F. 173, 21 avril 1908. La balustrade est un des motifs de prédilection de Boylesve.

Une autre localité scelle leur affinité : bien qu'elle soit nettement moins obsédante pour Boylesve, Versailles est à l'horizon des deux imaginaires. Si ses jardins et fontaines sont à plusieurs carrefours de l'œuvre de Régnier, ils apparaissent aussi au détour de celle de Boylesve. Le narrateur de *Mon Amour* – roman que Régnier aimait d'ailleurs beaucoup – y vit notablement un épisode d'acmé amoureuse avec M^{me} de Pons. Boylesve a bien conscience, avec sa génération, du rôle littéraire que Versailles joue pour Régnier – et que Régnier joue pour Versailles. Il le lui signifie à la faveur d'un compliment, dans une lettre de 1902 : « Je fais cependant le vœu – moi qui suis partisan de tous les privilèges – qu'un gouvernement tyrannique vous accorde, à vous tout seul, le droit de parler de Versailles¹ ». Le Versailles des deux hommes, lieu de toutes les rêveries, est certes bien éloigné de celui d'Anatole France, qui lui consacre un article (« Une journée à Versailles », VL3, p. 343 *sqq.*). Point de méditations amoureuses ou mélancoliques : le Versailles d'Anatole France est livresque et sert de prétexte à d'érudites considérations sur *La Reine Marie-Antoinette*, le dernier livre de l'historien Pierre de Nolhac, qui est aussi le conservateur des lieux. France relate une promenade au Petit Trianon, mais elle est surtout matière à conversations savantes sur l'Autrichienne ou sur les politiques de préservation des ruines.

Les goûts de Boylesve et de Régnier s'accordent sur Versailles ; en revanche ils ne s'entendent pas sur Venise. La cité des eaux occupe une place cruciale pour l'auteur des *Esquisses vénitiennes*². Chez Boylesve, elle tient un rôle plus secondaire et en l'occurrence, elle apparaît surtout sous un jour néfaste. Les amants de *Sainte-Marie-des-Fleurs* s'y rencontrent (même si c'est à Versailles et à Florence que se poursuit leur passion), et la ville n'est pas pour rien dans le drame qui se noue : elle frappe l'amour des deux jeunes gens d'un sceau idéaliste qui s'avèrera mortifère³. Le narrateur de *Mon Amour* juge Venise surfaite, touristique et sale ; et

1. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre de 1902, Ms. 6285, F. 159, Bibliothèque de l'Institut.

2. Voir la réédition de Sophie Basch, *Esquisses vénitiennes*, Bruxelles, Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1991, et en particulier l'introduction de l'éditrice (« La Géographie vénitienne d'Henri de Régnier », p. 9-26). S. Basch y rend hommage à celui que Cocteau classait parmi les parisiens « envenitiens » d'alors (cité p. 18) : Régnier sut rendre compte d'une Venise bien à lui, « contract[ée] autour de repères bien précis » (p. 18), surtout des lieux marqués par le Settecento qui lui est si cher : en réalité, des « Venises » qui furent avant tout des « tremplins du rêve et du fantastique » (p. 19). Ce que Sophie Basch salue, c'est cette « grâce sans intention » plus que jamais oxygénante, à présent qu'il devient difficile d'arracher Venise, site de concrétion d'un sentimentalisme bon marché, à la captation touristique qui fait d'elle une sorte de « Disneyland sur Adriatique ». À l'heure où Venise menace de disparaître sous la surcharge des stéréotypes plus encore que sous les eaux montantes, les « petits tableaux sans importance et sans gravité » qu'offre Régnier, ces « visions resserrées et apparemment futiles » qui sont en fait la « manifestation un peu précieuse d'une œuvre plus secrète qu'elles ne révèlent pas au profane, se contentant d'adresser un clin d'œil au lecteur plus averti » apparaissent d'une « retenue » riche dans son pouvoir évocateur préservé. Ces petits tableaux, loin des images d'Épinal bariolées qui obstruent désormais tout regard sur Venise, sont bien, selon S. Basch, « le fruit d'un amour longtemps macéré, réfléchi autant qu'on puisse maîtriser un sentiment, fruits déguisés dans le sucre de l'art et du temps » (p. 23-24). En somme, Régnier se démarque par un regard classique conquis sur une Venise déjà prise d'assaut par un romantisme de réclame.

3. La jeune femme du récit, Marie, reprochera son effrayant idéalisme à André, qui nourrit pour elle une passion supra-terrestre. Il le confirmera d'une réplique révélatrice, en lui adressant cette supplication : « Ne sois pas si tu veux mon rêve, mais sois bonne à mon rêve ». Ce rêve se fracassera contre la réalité bourgeoise à laquelle Marie devra revenir pour épouser le riche homme d'affaire choisi par ses parents. Même la mort romanesque qu'ils recherchent alors, qui sublimerait leur passion à la manière de celle de Roméo et de Juliette, leur sera refusée, ne laissant que deux vies gâchées.

l'héroïne éponyme de *Madeleine jeune femme* y fait un triste voyage de noce en compagnie d'Achille Serpe, avec qui elle a contracté un mariage de raison. Difficile d'imaginer que les deux hommes n'aient pas échangé leurs opinions sur ce sujet.

Un même attrait pour le passé caractérise encore les deux écrivains¹. Parmi les motifs obsessionnels de Boylesve, on trouve en particulier le cadran solaire², très présent dans ses romans provinciaux. Ce cadran solaire apparaît aussi chez Régnier ; dans le conte « Tiburce et ses amis³ » ; dans *L'Escapade*, au centre du jardin des Espignolles (E, p. 63) ; et surtout dans *La Double Maîtresse*, où il marque la première heure de Nicolas de Galandot⁴, mais aussi la dernière de son père. On peut même dire que c'est ce cadran qui a causé la mort de ce dernier, car « il mourut assez subitement pour être resté trop longtemps, un jour d'été, au gros soleil, chapeau bas et debout auprès du cadran solaire, entre les miroirs d'eau, à y voir venir midi » (p. 16).

Les concordances des deux imaginaires ne doivent pourtant pas conduire à surestimer la connivence des deux hommes. Patrick Besnier s'interroge à juste titre : « Leur entente et leur intimité gardent quelque chose d'énigmatique à nos yeux » ; il juge aussi les lettres échangées « peu loquaces – et peu intéressantes ! »⁵. Cette correspondance est surtout très déséquilibrée : Boylesve envoie d'assez longues lettres, auxquelles Régnier répond le plus souvent par des missives laconiques, quoique très polies, ou par de peu expansives cartes postales. Il est surtout question de remercier pour l'envoi des livres – protocolaire dans les relations entre écrivains. Ils se prêtent aussi au jeu social des dédicaces ; Boylesve donne *Mon Amour* (1907) à Régnier et celui-ci lui dédie *La Flambée* (1909) par un échange de bons procédés.

Outre ces amabilités réciproques, leur amitié, bien qu'elle ait duré, semble n'avoir guère dépassé le stade de la cordialité. La relation débute apparemment en 1896 ou 1897 – la première lettre conservée est datée de janvier 1897 – et elle semble avoir mis du temps à se déporter sur un terrain plus intime. Il faut attendre cinq ou six ans pour que Boylesve délaisse le « Cher Monsieur » au profit du « Cher Ami » et le vouvoiement sera toujours de mise entre eux. Leur relation est malgré tout suffisamment développée en 1901 pour que Boylesve invite Régnier à son mariage, qui n'a rien du grand mariage littéraire de Régnier. Par empêchement ou par

1. L'un et l'autre le savent bien, et Régnier adresse à Boylesve, entre autres reproductions des maîtres italiens, Véronèse ou le Tintoret, une carte postale représentant une dame en costume « Empire – 1807 », qui appartient à une collection thématique de l'« Histoire du costume (de Louis XVI au Second Empire) » (1909, NAF 18627, F. 241, BnF, site Richelieu). Boylesve, lui, envoie à son ami des anecdotes de nature à piquer sa curiosité ; par exemple : « nous sommes invités à prendre un doigt de vin dans la mesure de bonnes femmes centenaires qui racontent des histoires d'un autre monde » (sur une carte postale montrant une vue de Chinon, expédiée de La Haye-Descartes, le village natal de Boylesve ; c. 1902-1903, Ms. 6285, F. 160, Bibliothèque de l'Institut).

2. Sur le motif du cadran solaire, voir aussi *infra*, p. 563.

3. H. de Régnier, « Tiburce et ses amis », *Couleur du temps*, Mercure de France, 1909.

4. « Devant le château, entre deux miroirs d'eau plate, sur une table de pierre, un cadran solaire marquait, de l'angle oblique de son gnomon de bronze, la durée du jour. / C'est à ce cadran que M. de Galandot, le père, sut que son fils Nicolas venait de coûter à sa mère un laborieux travail [...] » (DM, p. 12).

5. P. Besnier, *Henri de Régnier, op. cit.*, p. 399.

réticence, Régnier décline pourtant l'invitation¹. Ils se reçoivent à dîner à partir de janvier 1905 et dans les années qui suivent, leur relation est un peu plus familière. Ils font ensemble de petits voyages : Boylesve invite Régnier à la campagne (à Jouy) en 1908 ; en 1913, les deux familles sont ensemble à Chamonix. D'autres voyages ont été projetés, auxquels Boylesve, de santé fragile, fait faux bond. Ces relations donnent à Boylesve le droit d'appeler le fils de Régnier « Tigre » et d'envoyer quelques lettres courtoises à son épouse, à laquelle il ne manque jamais de transmettre ses hommages. Mais l'amitié demeure aux portes de l'intimité. Peut-être aurait-elle pu évoluer autrement vers 1907 : Régnier, dédicataire de *Mon Amour*, envoie une lettre bien plus chaleureuse à l'auteur d'un roman qu'il semble avoir vraiment aimé². Régnier soupçonne – il le note dans ses *Cahiers* – un épisode autobiographique sous cette histoire d'amour, et cette lecture lui rend Boylesve plus touchant. Il lui signifie ce sentiment de proximité en ces termes :

Depuis que je vous lis et que je vous connais j'ai constamment senti grandir ma sympathie pour vous. Vous avez bien voulu qu'elle devienne de l'amitié. Elle a atteint un point qui m'est cher et où elle ne pourra que se fortifier par une entente réciproque et toujours plus étroite de cœur et d'esprit. [...] Je suis très fier, très heureux et très ému de voir mon nom en tête de l'œuvre de vous que je préfère, qui est ce que vous avez écrit de plus pur, de plus douloureux, de plus profond, de plus sobrement et admirablement parfait, qui est un chef d'œuvre évident, certain³.

À ce moment précis, leurs rapports un peu formels auraient-ils pu tourner à l'amitié sincère ? Boylesve, d'un naturel très réservé⁴, n'a sans doute pas rempli les attentes de Régnier, et leur relation va tiédissant par la suite. Après la guerre, la correspondance se raréfie. Un an après le décès de Boylesve, Régnier fait cette remarque dans ses *Cahiers*, qui témoigne d'une vraie distance affective :

Anniversaire de la mort de Boylesve. Lorsqu'il venait à l'Académie, il se faisait attendre par son auto soit sur la petite place Conti, soit sur le quai Malaquais, jamais devant la porte de l'Institut. Croyait-il donc ses confrères si envieux qu'ils ne puissent supporter de le voir monter en voiture quand ils s'en allaient à pied ?

Je veux oublier le Boylesve des dernières années, le Boylesve touché de vanité et d'envie, potinier et malveillant, pour ne me souvenir que de celui qui fut, en des temps meilleurs, un ami attentif et charmant, discret et réservé, modeste et doutant de lui-même et qui n'avait pas encore le désir d'être « important », le souci de « jouer un rôle ». (C., 1927, p. 806)

1. H. de Régnier à R. Boylesve, lettre d'avril 1901, NAF 18627, F. 230, BnF, site Richelieu.

2. C'est son préféré, au côté du *Meilleur Ami* (1909) (« Son livre peut-être le plus âpre et le plus subtilement douloureux », C., 1918, p. 745).

3. H. de Régnier à R. Boylesve, lettre non datée (c. 1907), NAF 18627, F. 274, BnF, site Richelieu.

4. Régnier le regrette à mots couverts dans ses *Cahiers*. La première mention de Boylesve date de 1903 : « Pluie, à la maison. Metman, Renouard. Boylesve est venu m'apporter son *Enfant à la balustrade*. Boylesve est bien, il a l'air doux et ferme, il a la figure agréable, front pâle, nez en ivoire, belle barbe noire. Il est vêtu avec correction. Il parle avec agrément, en termes choisis. Il est bien et il lui manque je ne sais quoi pour être très bien. Il a des mains de bonne forme, mais qui ont l'air artificielles » (C., 1903, p. 511). L'année suivante il écrit encore : « [...] Visite de Boylesve. Nous avons parlé du roman, de tout ce dont on l'a embarrassé depuis Balzac, de la pudeur, de la bégueulerie croissante du public qui impose aux revues son goût pour les œuvres morales et moralisatrices [...], de mille choses dont il parle avec modération, bon sens, agrément » (C., 1904, p. 516). Ces portraits austères laissent percer la réserve de Régnier : au fond, à ses yeux, Boylesve est un homme bien élevé, mais par là-même peu attachant.

Avant qu'il n'en vienne à lui prêter d'aussi peu louables intentions, Régnier a cependant accordé un certain intérêt – littéraire – à son cadet, si bien qu'il fait plus figure de protecteur et d'aîné (bien qu'il ne le soit, de fait, que de deux ans) que d'ami. La correspondance atteste des nombreux services rendus par Régnier, qui fait passer des contes de Boylesve dans les revues où il a ses entrées et qui, plus tard, lui prodigue des conseils pour charmer « l'hydre à quarante tête¹ ». Preuve qu'il ne l'a ignoré ni sur la scène publique ni sur le plan privé, Régnier publie dix articles sur Boylesve, selon Pierre Lachasse², et François Trémouilloux ne recense pas moins de soixante-dix références à Boylesve dans ses *Cahiers*³. Il semble même que Régnier ait eu le projet d'une petite monographie sur Boylesve. Après sa mort, les éditions Le Divan ont publié huit volumes d'une collection intitulée « Le souvenir de René Boylesve ». Cette collection devait s'étendre encore et à la parution du cinquième tome, en 1932, une petite notice jointe sur un feuillet détaché annonçait ceci :

Pour n'avoir pas à déranger l'attente des amis de la collection par des modifications forcées dans l'ordre de présentation des volumes, disons simplement que les trois suivants seront dus à trois d'entre les auteurs qui nous ont promis leur collaboration et dont voici les noms : MM. Henri Bordeaux et Henri de Régnier, de l'Académie française [...].

Peut-être la mort de Régnier, survenue en 1936, a-t-elle empêché ce projet.

Que les deux écrivains se soient estimés ne fait guère de doute ; que ce soit pour des qualités ayant trait au classicisme mérite toutefois examen. Laissons parler les protagonistes, et Régnier le premier :

Vous prisiez le style net et clair, bien ajusté à la pensée et qui fait étroitement corps avec elle une certaine façon d'en dire plus qu'on n'en a l'air. Vous le trouviez, ce style, dans les *Lettres Persanes* de Montesquieu et dans les romans de Voltaire, et c'est lui que vous avez retrouvé chez Ernest Renan et chez Anatole France⁴.

Aux yeux de Régnier, qui répond ainsi au discours de réception de Boylesve à l'Académie française, Boylesve appartient bien à une lignée classique (au sens large) qui va des Lumières à Anatole France. Cette appartenance était sensible dès ses premiers pas littéraires : « On

1. On l'aura compris, Régnier désigne par cette allégorie l'Académie française, où il recommande à son cadet de poser sa candidature. Régnier sera d'ailleurs désigné pour la réponse au discours de réception : à noter qu'il s'en acquitte de bonne grâce, bien que ce ne soit pas son attribution à cette date. Preuve du cœur qu'il met à cette tâche, Régnier consigne dans son journal la progression régulière de sa préparation et prend soin de rapporter brièvement l'événement – même si c'est surtout pour noter sa fierté d'avoir su maintenir son monocle à son œil toute la lecture durant.

2. P. Lachasse, « Des pleins et des déliés. Les paradoxes du feuilleton du *Figaro* », *Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, note de la p. 117. Boylesve tient donc une assez bonne place dans la critique produite par Régnier, qui fait sa publicité. Deux de ces articles sont repris en volumes : « Un roman et un romancier » dans *Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, 1925 et « Adieu à Boylesve » dans *Vues*, éd. Le Divan, 1926.

3. F. Trémouilloux, *René Boylesve, Un romancier du sensible*, *op. cit.*, p. 299.

4. H. de Régnier, *Réponse au discours de réception de René Boylesve*, 20 mars 1919 (en ligne, <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-rene-boylesve>, consulté le 22 mars 2017).

s'aperçut que nous avons en vous un romancier de la plus saine et de la plus délicate tradition française ». Pourtant, de façon un peu surprenante, Régnier s'étend dans la suite de son discours sur les romans provinciaux de Boylesve, qui se déroulent tous dans un cadre contemporain. Des contes classicisants, il ne dit rien, se contentant de mentionner en passant le titre de *La Leçon d'amour dans un parc*, qui fit pourtant la notoriété du nouvel académicien. Régnier continue de souligner le tempérament classique de Boylesve, mais c'est bel et bien dans les romans modernes qu'il le discerne :

Mon Amour, c'est l'histoire d'un homme qui aime. Quoi de plus humain et de plus éternel que cette simple donnée ! Elle vous a suffi pour écrire une œuvre d'émotion discrète et profonde, de vérité sobre, de perfection solide, un vrai type d'œuvre française et qui s'apparente à notre meilleure tradition classique. Car vous êtes classique, vous l'êtes par un sentiment naturel de l'ordonnance et de la mesure, en même temps que vous êtes moderne par une sensibilité aiguë et tourmentée. Mais cette sensibilité vous la traduisez par le moyen d'une langue élégante et forte, sans contorsion et sans grossissement, exacte et souple dans l'analyse, juste et claire dans la description¹.

Dans un article consacré à Boylesve, Régnier voit même en ce classique *Mon Amour* un titre d'accès pour la postérité :

Il y a certains livres qui semblent porter en eux l'assurance de leur « destin ». Ils ont, ces livres fortunés, on ne sait quoi qui les distingue ! On sent dans leur composition, dans leur style, quelque chose d'intérieurement indestructible. Et c'est justement cette impression que j'ai éprouvée à la lecture du dernier roman de M. René Boylesve et qu'auront ressentie, j'en suis sûr, tous ceux qui ont lu ce délicat et subtil chef-d'œuvre qui s'appelle : *Mon amour*².

De toute évidence, Régnier prise bien davantage les récits modernes de Boylesve que ses récits classiques³. Adroitement, il évite en public de commenter la *Leçon*, que Boylesve voyait comme son chef-d'œuvre⁴. Quand Boylesve lui envoie le livre, il ne peut pourtant se dispenser des compliments d'usage⁵ ; mais quelques années plus tard, à couvert de ses *Cahiers*, il avoue son aversion :

La Leçon d'amour dans un parc, de Boylesve, avec sa grivoiserie ironique, est plutôt un livre de vieillard que de jeune homme. Nulle flamme, une sorte de petit pétilllement luxurieux. Je n'aime pas ça. (C., 1918, p. 745)

1. *Ibid.*

2. H. de Régnier, « Un roman et un romancier », art. cité.

3. Son discours de réception distribue les louanges aux romans tourangeaux et aux romans de la veine psychologique.

4. D'après son ami A. Chauvigné (*Le Jardin secret de René Boylesve, op. cit.*).

5. « J'ai reçu et lu avec infiniment de plaisir le charmant livre que vous avez bien voulu m'envoyer. Votre *Leçon d'amour* est en même temps un modèle de style savoureux et alerte et de fantaisie élégante et gaie et j'ai été ravi du décor, des personnages, des aventures. Il fait bon chez vous et j'y ai passé quelques heures fort agréables. » (NAF 18627, F. 231, 1902, BnF, site Richelieu)

Paradoxalement, donc, les récits libertins n'ont pas la délicatesse classique des récits modernes¹. C'est aussi que Régnier apprécie moins en cet œuvre le classicisme à proprement parler, que l'équilibre entre modernité et tradition littéraire. Il le fait entendre à plusieurs occasions : Boylesve « fut un des maîtres du roman contemporain et y montra des qualités originales et neuves quoiqu'elles restassent déférentes aux lois d'un genre dont il possédait la technique en ses nuances les plus subtiles² » :

S'il eut un sens très aigu de « l'époque » il conserva toujours le goût et le respect du passé, des vieilles façons de vivre et de penser. Tout en se montrant curieux de toutes les nouveautés il n'y participa en esprit qu'avec réserve et prudence, et comme sur la défensive³.

Régnier est plus explicite encore dans un autre article :

M. Boylesve est classique. Il l'est par son sentiment de l'ordonnance et de la mesure, en même temps qu'il est moderne par sa sensibilité aiguë et tourmentée. Mais cette sensibilité si moderne, il la traduit par le moyen d'une langue élégante et forte, sans contorsion et sans grossissement, exacte et souple dans l'analyse, juste et claire dans la description⁴.

D'après Régnier, Boylesve est un auteur nodal, à la croisée des sensibilités, et ce n'est pas lorsqu'il est le plus volontairement classique qu'il est le meilleur⁵.

Quoi qu'il lui accorde, Régnier ne se sent pourtant en rien redevable de l'influence de Boylesve. La réciproque n'est pas vraie, même si dans un premier temps, Boylesve rapporte dans ses notes intimes que si Régnier lui est sympathique, ce n'est pas en tant qu'écrivain. Voici le portrait qu'il fait de lui au début de l'année 1900 :

J'ai eu le plaisir de rencontrer au milieu de ces objets charmants⁶ cet artiste charmant qu'est Henri de Régnier. Nous avons reparcouru ensemble toutes ces merveilles. Je l'ai emmené au Café de la Paix. Avons causé jusqu'à six heures. Une aimable politesse le fait acquiescer à ce qu'on lui dit, de la voix, de la tête, et d'un geste à lui particulier des deux bras [...]. Il a une bouche et un menton singuliers : la bouche arquée en masque tragique, le menton fort et démesurément allongé ; l'ensemble en est lourd et semble propre à prononcer ses périodes qui sont belles, mais jamais légères. Sa composition, son art même traînent quelque chose d'un peu languissant, d'un peu lourd⁷.

1. Régnier le redit dans un article de souvenirs académiques : « Ce fut aussi un romancier que j'eus à accueillir en René Boylesve, l'un des peintres les plus délicats de la vie provinciale et des psychologies sentimentales. Aussi me fut-il aisé de rendre hommage à cet écrivain délicieux, d'une finesse toute française et qui savait porter une clarté classique dans les analyses les plus subtiles [...] » (« Passé académique », *De mon temps...*, *op. cit.*, p. 177). Il est vrai que le compliment est assez tiède et laisse soupçonner la stratégie d'esquive. Régnier a tranché à cette date. Le titre mondain et vague d'« écrivain délicieux » épargne au critique toute reconnaissance véritablement littéraire. La seule qualité qu'il continue pourtant de lui reconnaître – qualité froide certes – c'est sa « clarté classique ».

2. H. de Régnier, « René Boylesve », art. cité, p. 90.

3. *Ibid.*, p. 91-92.

4. H. de Régnier, « Un roman et un romancier », art. cité. À noter que Régnier reprend presque mot pour mot son discours de réception à l'Académie (cité *supra*, p. 89).

5. Dans leurs relations amicales, on l'a vu, c'est une trop grande mesure que Régnier reproche à Boylesve : cette vertu classique joue contre lui, quand elle n'est pas complétée par des élans plus spontanés – disons autrement : plus romantiques.

6. Ils se rencontrent fortuitement à une exposition d'art japonais, chez Bing.

7. R. Boylesve, *Feuilles tombées*, *op. cit.* (1947), p. 109-110.

Il faut dire que Régnier, en 1900, a surtout à son actif une œuvre symboliste, peu propre à séduire Boylesve. Mais rapidement par la suite, son enthousiasme s'accroît. Il n'y a pas de raison de mettre en doute la sincérité de l'admiration dont il l'assure dans une lettre de 1902. Il y remercie Régnier pour « l'agrément et – très franchement – l'admiration constante que ce *Bon Plaisir* [lui] a inspirée » :

Je cherche en vain un auteur qui m'ait plu autant que vous. Je croyais que c'était France (avant les affiches) mais ce n'est pas vrai, pas vrai du tout. Je vous aime beaucoup mieux. Il n'y a pas une chose dont vous parliez qui ne soit conforme à mes goûts intimes : vos mille détails élégants, libres, si vivement peinturlurés ! votre vision nette et harmonieuse des choses mouvantes, des choses inertes et des choses que, d'ordinaire, personne ne voit ; votre sensibilité minutieuse ; votre étonnante variété d'images ; et, par dessus tout cela – dont le moindre point me semble important – cet esprit, cet air, cette libre désinvolture au milieu des événements qui nous laissent enfin respirer, prendre le frais, qui nous permettent de sourire en lisant un roman¹ !

Sans doute Régnier détrône-t-il France dans l'ordre de ses préférences pour des raisons essentiellement politiques. D'ailleurs, des années plus tard, Boylesve retrace son parcours d'écrivain pour aider son ami à élaborer son discours académique : « l'homme qui a exercé la plus grande influence sur moi a été Anatole France² », concède-t-il. Mais Boylesve est revenu sur sa première appréciation de l'œuvre de Régnier, dont le style même, désormais, lui agrée : « il n'y a qu'une chose, c'est le style, et le vôtre est étourdissant », écrit-il. Toutefois, dans une lettre postérieure, l'amitié permettant de plus libres critiques, Boylesve reproche discrètement à son aîné son manque de concision. Il vient de recevoir son *Passé vivant* et lui rend compte des mérites du roman, quoique, dit-il, il eût voulu l'intrigue, « à [s]on goût, plus ramassée³ ». Peut-être préfère-t-il la partie historique des romans de Régnier. Après *Le Bon Plaisir*, c'est *La Pécheresse* qui vaut à Régnier les plus chaleureux compliments et qui remporte le titre d'« un de [se]s meilleurs romans⁴ ».

Malheureusement, on ne trouve pas d'indications plus précises sur les raisons de cette admiration, et l'on devra s'en tenir à ce double constat : premièrement, Régnier reconnaît un classique en Boylesve, mais cette qualité ne suffit pas à forcer son admiration outre mesure ; deuxièmement, Boylesve n'identifie pas nettement le classicisme de Régnier, mais il ne l'en admire pas moins.

D. Conclusion. La Belle Époque des classicismes

Au terme de ce chapitre, il apparaît que le classicisme, dont le XIX^e siècle s'empare comme catégorie de l'histoire des arts et des idées, ne recouvre pas la même réalité selon le contexte

1. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre de 1902, Ms. 6285, F. 158, Bibliothèque de l'Institut.

2. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 1^{er} janvier 1919, Ms. 6285, F. 230, Bibliothèque de l'Institut.

3. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 13 mai 1905, Ms. 6285, F. 163, Bibliothèque de l'Institut.

4. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre c. 1920-1921, Ms. 6285, F. 270, Bibliothèque de l'Institut.

d'usage. Une chose est sûre, le discrédit relatif dans lequel les Romantiques l'avaient tenu dans les premières décennies du siècle est devenu tout à fait minoritaire, à telle enseigne que les hommes des années vingt pensent vivre un nouvel âge classique, analogue au XVII^e siècle, à en croire le titre d'ouvrages comme celui de Gonzague Truc, *Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui* (1929¹). Le titre même des grandes études sur le classicisme signale le renversement de valeurs : du *Romantisme des classiques* d'Émile Deschanel en 1883² au *Classicisme des romantiques* de Pierre Moreau en 1932³, la hiérarchie a changé. Les deux ouvrages poursuivent apparemment le même but (assouplir les scissions trop rigides entre les deux catégories littéraires) mais par des démarches opposées : Émile Deschanel postule la supériorité du romantisme quand c'est le classicisme qui sert de valeur étalon à Pierre Moreau. Mais, parce qu'il y a désormais consensus sur sa valeur, le classicisme devient au cours des années 1900 le lieu d'une guerre d'usure, et chaque belligérant s'efforce d'emporter des parcelles de son territoire sémantique. La lisibilité du conflit se complique lorsqu'on s'avise que les adversaires sont parfois aussi des alliés, qui partagent des frontières poreuses en certaines portions. Voici les principaux prétendants.

Le moins polémique est peut-être le classicisme formel, qui touche l'expression – langue, style, composition – et qui est dans une certaine mesure celui d'Anatole France et du second René Boylesve. Les deux écrivains occupent ainsi une zone relativement pacifiée du domaine classique. Ce formalisme classique est si bien admis qu'il ordonne un véritable mythe scolaire, émergeant dans les dernières années du XIX^e siècle⁴. Il reste malgré tout des batailles à gagner, et les années 1900-1920 durcissent la réaction classique à mesure que s'impose un sentiment de décadence linguistique (et intellectuel plus globalement). Anatole France est pris à partie dans ce mouvement de résistance. Il est par exemple la bannière de ralliement qu'agite Abel Hermant dans un article de 1924⁵, où l'auteur s'adresse, par posture, à un jeune homme : « vous n'ignorez pas le mal dont souffre la langue française, et auquel peut-être a-t-elle déjà succombé sans que nous nous en soyons aperçus », lui dit-il, comme si désormais les « symptômes de décadence » et autres « signes de décomposition » de la langue était chose universellement reconnue.

C'est ce climat qui favorise des positions comme celles de l'essayiste Julien Benda. D'une certaine façon, Benda est un réactionnaire, lui qui guerroyait contre ce qu'il appelle le « panlyrisme » du temps. À son sens, l'époque, dominée par un individualisme croissant, embrasse un

1. G. Truc, *Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui*, Les Belles Lettres, 1929.

2. É. Deschanel, *Le romantisme des classiques*, Calmann-Lévy, 1883.

3. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, Plon, 1932.

4. S. Chaudier identifie chez les pédagogues, comme Augustin Pellissier, une « vulgate classique », déclinée en grands principes comme la « précellence de l'autorité », l'« ordre », la « transparence » ou la « discipline » (A. Pellissier, *Premiers principes de style et de composition*, Hachette, 1909, p. 78-79, cité par S. Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », chap. 7 de G. Philippe et J. Piat (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit., p. 282-283).

5. A. Hermant, « Anatole France et la Littérature française », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 19 avril 1924, p. 2.

romantisme délétère. Le règne de l'émotion et de la sensation représente un péril, et le classicisme est l'arme pour le combattre. Avocat de la raison contre l'intuition, de l'universel contre l'individuel, Benda est pourtant un adversaire farouche d'Action française, bien que ce parti promeuve apparemment les mêmes principes. Mais Benda est un républicain et un homme de gauche et s'il valorise le classicisme, ce n'est pas au nom de valeurs conservatrices. Son classicisme se veut un progressisme : les rôles attribués par les partisans de la modernité sont chez lui inversés ; ce sont les modernes qui sont les primitifs, et les classiques les dépositaires de la civilisation.

Que les modernes soient les barbares, c'est tout de même une opinion défendue par le classicisme patriotique ou par le national-classicisme, depuis Maurice Barrès jusqu'à Charles Maurras. Avec les idées d'Action française, qui émanent de la défaite de 1870 et du boulangisme subséquent, l'enjeu classique se déplace du terrain linguistique et esthétique au terrain idéologique¹. Le classicisme réduit à ses composantes d'ordre et de bon sens fédère un mouvement de cohésion nationale, d'obédience monarchiste et catholique. L'esprit anarchiste, dont le romantisme est rendu responsable, est l'ennemi à abattre. On voit comment le classicisme est instrumentalisé par ces organes politiques. D'une notion d'abord historique, les maurrassiens font du classicisme une notion territoriale, un monopole français².

En bref, si les disciples de Charles Maurras rejoignent leur adversaire Julien Benda, c'est dans une commune opposition au Romantisme et aux écoles considérées comme ses épiphénomènes. Une même foi en des valeurs supposées éternelles comme la beauté ou la raison conduit cependant les premiers seuls à un nationalisme furieux et à une forme de terrorisme néo-classique. Mais il est d'autres foyers de revendication classique pour faire barrage à cette vision. Les « classiques modernes », parmi lesquels André Gide, sont eux aussi de féroces adversaires du maurrassisme. En particulier, leurs positions divergent radicalement sur leur façon de se situer dans l'histoire. Le classicisme maurrassien, pour lequel les Anciens sont insurpassables, assume un statut conclusif. Jean-Marc Bernard se fait gloire de ce classicisme expirant :

Il n'y a pas deux points littéraires à la même hauteur dans l'histoire d'une langue. Nous sommes donc condamnés à ne plus pouvoir dépasser le XVII^e siècle. Nous n'écrirons plus désormais

1. Gil Charbonnier montre bien dans son article « l'articulation entre programme politique maurrassien et esthétique littéraire » qu'organisent des revues comme *Les Guêpes* et *L'Action française* (« L'idéologie du néoclassicisme dans *Les Guêpes* », en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document2461.php>, consulté le 15 mars 2017).

2. Pour Brunetière déjà, seul ce qui est national est classique. Le classicisme correspond à l'intervalle de temps où la littérature échappe aux influences étrangères : « Nous donnons et nous recevons ; on nous emprunte et nous rendons ; nous imitons des modèles et nous en proposons. Il y a une littérature française encore toute grecque et latine, et il y en a une autre devenue tout anglaise et tout allemande », consent-il : le classicisme, en somme, est pris en tenaille entre la Renaissance et les Lumières. Mais à la différence de Maurras, ce postulat lui permet justement d'envisager les classicismes d'autres nations : de façon générale, une littérature classique, qu'elle soit française, anglaise, allemande ou italienne, est une « littérature où toute une race reconnaît sa propre conception de la vie, son interprétation particulière de la nature et de l'homme, le tour personnel qu'elle a donné à l'expression de ces sentiments généraux que sont le patrimoine commun et l'héritage durable de l'humanité » (« Classiques et romantiques », art. cité, p. 421)

que quelques pièces d'anthologie. À une autre littérature de devenir classique, de reprendre, poursuivre et développer l'œuvre d'Athènes.

Sachons alors mourir dignement. Que nos derniers ouvrages aient au moins l'apparence de la solidité et de la proportion¹.

Les adversaires de la NRF leur en font grief : il n'y a pas de quoi s'enorgueillir d'être des classiques « rétrospectifs », pour reprendre le mot d'Henri Ghéon². À l'opposé, le classicisme moderne se veut un mouvement d'avant-garde, ce qui fait dire à André Gide qu'« on ne devient pas plus Français en singeant les manières de la vieille France, et [que] la meilleure façon de l'être, c'est de l'être naturellement³ ». En conséquence de quoi le classicisme qu'il appelle de ses vœux ouvre une ère, quand celui des maurrassiens en ferme une.

La catégorie des *classiques modernes* doit pourtant être appréhendée avec beaucoup de précaution, car on y admet (*a posteriori* parfois) des auteurs aussi divers que Charles Péguy, Marcel Proust, Paul Claudel, Paul Valéry, André Gide, Albert Thibaudet, Jacques Rivière. On peut toutefois homogénéiser certains regroupements, dans un premier tri que le chapitre suivant poursuivra.

André Gide est en complet porte-à-faux avec Charles Maurras et les siens, à qui il se mesure par revues interposées. Le classicisme qu'il envisage s'enrichit d'un cosmopolitisme que lui conteste la doctrine maurrassienne, dans une obsession de pureté qui fera le fond dogmatique des fascismes à venir. Gide n'a que faire de pureté, lui qui voit la santé dans le métissage. Cela ne l'empêche pas de défendre l'idée qu'il n'est de classiques que Français⁴ – ce qui ne revient pas à dire, comme Charles Maurras, qu'il n'est de Français que classiques. Pour Gide, le classicisme est une exception française, non une condition pour être français ; le classicisme est français de fait, non intrinsèquement, et il peut à ce compte faire feu de bois étrangers. Le classicisme de Gide n'appelle aucun repli sur soi – repli national, repli culturel – ou repli sur le passé glorieux :

Que m'importent [...] les Trianon les plus parés et les plus solennels Versailles! Je ne laisserai pas habiter dans mon cœur plus de regret que d'espérance, et ne retiendrai du passé que l'encouragement au futur⁵.

Ce classicisme expansif est en fait un appel à sortir des étroites frontières morales définies par le passé chrétien. Le classicisme de Gide ressortit d'abord à un paganisme revitalisant, confronté

1. J.-M. Bernard, « Réponse à M. André Gide », *Les Guêpes*, décembre 1909, cité par M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 319.

2. H. Ghéon englobe le néo-classicisme moréassien : « Nous aimons mieux nous trouver sur le chemin qui mène à la beauté classique, que sur celui qui en revient » (« Le classicisme et M. Moréas », *La Nouvelle Revue française*, juillet 1909).

3. A. Gide cité par M. Décaudin, *ibid.*, p. 342.

4. Pour M. Michel Murat, c'est la première proposition de Gide sur le classicisme (« Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *Le classicisme des modernes*, *op. cit.*).

5. A. Gide, « Nationalisme et littérature (troisième article) » (1909), *Essais critiques*, Gallimard, « La Pléiade », p. 199. Cette article est une réponse à J.-M. Bernard, cité plus haut.

à la morale puritaine et morbide du pôle romantico-chrétien¹. André Gide ne rejette pas toute forme de romantisme ; mais il le dit clairement : pour lui, un bon romantisme est au fond un classicisme, ou, pour le dire autrement, un bon classicisme est un « romantisme dompté ». Il formalise cette idée au début des années 1920 :

L'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt. J'ajoute que ne devient pas classique qui veut ; et que les vrais classiques sont ceux qui le sont malgré eux, ceux qui le sont sans le savoir².

On le comprend, le classicisme est doté d'un *a priori* positif, quand le romantisme est tenu en suspicion. L'enjeu est politique chez Maurras ; il est moral chez Gide, qui ne s'en cache pas :

Les qualités que nous nous plaisons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. Le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation³.

Le classicisme de Gide est bel et bien moderne : il n'est pas romantique. Le chapitre qui suit reviendra sur ce distinguo.

Concurremment, Paul Valéry défend l'idée d'un classicisme moderne, qui ne recouvre pas tout à fait la même définition. Comme Gide cependant, il donne au classicisme des limites élargies. Son classicisme, qui ne tient lui non plus aucun compte des frontières du Grand Siècle, est toutefois moins moderniste qu'anhistorique. Quant aux frontières spatiales, elles sont plus libérales encore que celles de Gide, et il ne cantonne nullement le classicisme à la France – ou pour mieux dire, *le classique*, Valéry n'employant pas le substantif⁴. Il doute en effet de la validité conceptuelle des catégories traditionnelles, trop rigides :

Il est impossible de penser – sérieusement – avec des mots comme Classicisme, Romantisme, Humanisme, Réalisme – On ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles⁵.

Plus qu'un moment, une géographie ou une école artistique donc, le *classique* est pour Valéry une qualité de l'esprit. La notion est inopérante historiquement, mais valable poétiquement ; elle

1. Ce système de pensée trouve encore son expression dans son autobiographie *Si le grain ne meurt* (1926) : « Alors, c'est le doute, le trouble, le romantisme et la mélancolie, de tout cela nous étions las ; de tout cela nous voulions sortir. Mais ce qui nous dominait surtout, c'était l'horreur du particulier, du bizarre, du morbide, de l'anormal. Et dans les conversations que nous avons eues avant le départ, nous nous poussions, je me souviens, vers un idéal d'équilibre, de plénitude et de santé. Ce fut, je crois bien, ma première aspiration vers ce qu'on appelle aujourd'hui le "classicisme" » (*Souvenirs et voyages*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 271).

2. A. Gide, *Incidences* (1924), *Essais Critiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 281. Ce texte est démarqué d'un article antérieur publié dans *La Renaissance politique, littéraire et artistique* le 8 janvier 1921.

3. *Ibid.*, p. 279.

4. C'est l'observation de Michel Jarrety (« Valéry : du classique sans classicisme », *Le classicisme des modernes*, *op. cit.*, p. 359).

5. P. Valéry, XV^e cahier, cité par M. Jarrety (*ibid.*, p. 359).

caractérise la quête du continu, la haine du fragmentaire, de l'inachevé et de la dispersion, qui serait le propre du moderne. *A priori*, Valéry retrouve Gide quant aux travers incriminés. Mais il est un autre point sur lequel ils semblent en complet désaccord. On ne cite plus la fameuse ouverture de « La crise de l'esprit » (1919) : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles¹ ». Cette conscience d'une mortalité culturelle outrepassa de loin l'idée classique de *translatio imperii* (et *studii*), qui porte l'attention sur une permanence de la culture (par delà les civilisations), là où Valéry la porte sur sa périssabilité : « Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde² ». C'est en cela que Valéry est moderne (d'une autre façon que Gide), prenant acte d'une crise historique profonde. Les classiques ont espoir que tout ne soit pas détruit, confiants en un transfert des savoirs et des idées, et en leur retour périodique. Chez Valéry, cette confiance est perdue : les civilisations périssent ; et surtout les savoirs et la raison ne sont plus garantes de leurs survies. Au lendemain de la guerre, il expose ce sentiment d'impuissance : « Savoir et Devoir, vous êtes donc suspects ? », interroge-t-il ; « il a fallu, sans doute, beaucoup de science pour tuer tant d'hommes »³. La guerre a prouvé que le Vrai n'est pas le Bien. Si Valéry est un classique, c'est assurément avec une conscience moderne, et son pessimisme se démarque radicalement de l'optimisme historique d'André Gide⁴. Valéry ne croit pas du tout que le classicisme aura raison du mal, ni qu'il inaugure une ère nouvelle, plus libre et plus heureuse. Ce déplacement fait naître des questions sur la promotion classique que fait néanmoins Valéry. Sans doute cette valeur-refuge est-elle bien précaire ; mais il n'en est pas d'autre :

Un frisson extraordinaire a couru la moelle de l'Europe. Elle a senti, par tous ses noyaux pensants, qu'elle ne se reconnaissait plus, qu'elle cessait de se ressembler, qu'elle allait perdre conscience [...]. Alors, – comme pour une défense désespérée de son être et de son avoir physiologiques, toute sa mémoire lui est revenue confusément. Ses grands hommes et ses grands livres lui sont remontés pêle-mêle⁵.

La fureur destructrice de 14-18 n'aurait sans doute pas pu être évitée ; faute de plus sûre garantie, dans un effort pitoyable, les grandes œuvres de la civilisation sont néanmoins le seul recours possible pour tenter de reconstruire ce qui peut encore l'être.

Henri de Régner est certainement le plus étranger à tous les avatars classiques de son temps. Ce qui le distingue surtout, c'est que tout en aspirant à une forme de classicisme, il n'en présume pas la supériorité – axiomatique pour tous les prétendants au titre. Contrairement à

1. P. Valéry, « La crise de l'esprit » (1919), *Variété I* (1924), Gallimard, Folio essais, 2009, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 15.

4. L'optimisme de Gide s'exprime directement dans un article de 1909, adressé aux jeunes nationalistes, « Nationalisme et littérature (troisième article) » (art. cité, p. 199). L'article se conclut ainsi : « Et voici pourquoi, chers jeunes traditionalistes, si j'admire autant que vous notre "grand siècle" et partage avec vous beaucoup d'idées, je ne veux épouser ni votre pessimisme ni votre renoncement ».

5. *Ibid.*, p. 15.

Gide par exemple, le romantisme lui semble aussi souhaitable que le classicisme ; et il n'a pas la modernité en horreur, comme Benda ou Maurras. Ces raisons situent Régnier dans une zone particulièrement conflictuelle du débat, lui qui a le tort, aux yeux des puristes du classicisme, d'être aussi, et ouvertement, un éminent moderne. Provisoirement, on peut postuler une certaine parenté avec André Gide, bien que des dissensions personnelles les aient bien éloignés après 1900. Le romantisme doit pour les deux romanciers être harmonieusement combiné au classicisme. Le classicisme gidien empiète en effet sur les attributions romantiques, et il le charge d'explorer les zones d'ombre, par delà ce qui s'impose immédiatement à la raison. Régnier partage cette idée¹ : comme Barthes plus tard², les deux romanciers ne réduisent pas le classicisme au cartésianisme.

Au point de jonction des deux siècles, le classicisme est donc une notion plurielle. Plusieurs visions coexistent, parfois frontalement opposées dans leurs prémisses comme dans leurs finalités. Les frontières disputées recouvrent différents diamètres ; les adversaires convoitent d'ailleurs des ères disciplinaires différentes, ce qui n'améliore pas la lisibilité du conflit. Certains sont poètes avant tout ; d'autres sont principalement des critiques, chroniqueurs, historiens ou essayistes, c'est-à-dire des littérateurs au second degré : ainsi de la plupart des maurrassiens, Henri Massis, Pierre Lasserre, Henri Clouard et d'autres. C'est pourquoi il est intéressant de concentrer l'étude sur le champ romanesque, qui a des spécificités et une autonomie relative dans ce débat³.

Le trouble attaché à la notion de classicisme en fait aussi un objet intellectuellement stimulant. Notion mouvante, vivante, modelée selon les besoins, elle tient un rôle dans tous les débats d'époque. En définitive, son intérêt réside moins dans ce qu'on veut lui faire signifier positivement, que ce contre quoi on la construit. Définir un classicisme *per se*, même en se tenant à un moment donné (le tournant des XIX^e et XX^e siècles), conduit sans doute à une impasse. Laissons le dernier mot de ce chapitre à Michel Murat, qui remarque avec raison que le classicisme est une notion « dont le contenu varie en fonction des débats où il sert d'argument⁴ ». En 1910, en effet, on n'est pas classique dans l'absolu, mais classique *par rapport à* : reste à préciser quoi.

1. Voir *infra*, section *Cohérence et cohésion chez Régnier*, p. 422.

2. Ph. Roger montre dans son article « Barthes post-classique » comment Barthes reprend les catégories *classique* et *classicisme* à contre-emploi, faisant des Classiques des modernes et des obscurs (dans *Le classicisme des modernes*, *op. cit.*).

3. Pour F. Brunetière, la question du classicisme est aussi une question générique : pour être pleinement classique, un auteur doit d'après lui s'accorder aux genres qui correspondent le mieux aux goûts de son temps. Ainsi les classiques de la tragédie appartiennent au XVII^e siècle ; « les classiques du roman appartiennent au XVIII^e » (« Classiques et romantiques », art. cité, 1883, p. 423). Ne peut-on plutôt envisager un sommet classique du roman au XIX^e siècle ?

4. M. Murat, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », art. cité, p. 313.

Chapitre II.

Le classicisme, étalon des débats contemporains

Si, comme le pense Michel Murat, le classicisme n'a d'autre réalité que les fonctions qu'on lui assigne dans les controverses, alors on peut dire que les débats environnant cette notion en sont constitutifs. On peut reprendre la question que posent Jean-Charles Darmon et Pierre Force en introduction de l'ouvrage collectif *Le classicisme des modernes* :

Dans quelle mesure ce concept peut-il permettre d'exprimer toute une série de valeurs, de refus, d'attentes dont témoignent tout particulièrement, aux yeux des « modernes », un moment et un état de la France littéraire¹ ?

De fait, le classicisme est devenu une ligne de fuite de tous les débats intellectuels. Plus tard, T. S. Eliot prendra acte de sa teneur polémique :

[...] appeler une œuvre d'art « classique », implique, soit la plus haute louange, soit l'insulte la plus méprisante, suivant le parti auquel on appartient [classique ou romantique]. Cela implique certains mérites ou défauts particuliers : soit la perfection de la forme, soit l'absolu de la froideur².

Référence majeure dans toute prise de position, otage des « querelles des Anciens et des Modernes », le classicisme est surtout, aux environs de 1900, un outil apologétique. Le mot ultime de la thèse de Pierre Moreau, *Le classicisme des romantiques* (1932), est parfaitement révélateur :

Aimer les classiques parce qu'ils sont les pères de nos lettres françaises, parce qu'ils nous enseignent la sagesse ; retenir d'eux le conseil qu'un de nos contemporains³ dégage de leurs œuvres : de n'aller pas au delà du vrai, de rester plutôt en deçà ; aimer les romantiques parce qu'ils sont classiques encore, et qu'ils nous offrent, renouvelées et vivantes, les vertus mêmes qu'ils semblaient proscrire [...] ⁴.

1. J.-Ch. Darmon et P. Force, *Le classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 264-265.

2. T. S. Eliot, « Qu'est-ce qu'un classique ? » (1944), art. cité, p. 341.

3. P. Moreau fait ici allusion à André Gide.

4. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, Plon, 1932, p. 380-381.

Bien qu'il prétende dépasser l'ancienne opposition entre romantisme et classicisme, en fait, Pierre Moreau fait des Romantiques des classiques, comme s'il n'y avait pas plus grand mérite. En quoi il relaie bien un préjugé d'époque, non hégémonique, mais bien répandu : le classicisme est au faite de l'échelle des valeurs. Preuve en est qu'on n'hésite pas, dans les premières années du XX^e siècle, à requalifier parmi les classiques des écrivains *a priori* aussi antipodaux que Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Hugo¹, Baudelaire, et même Mallarmé². Le raisonnement prend apparemment forme de syllogisme : le classicisme est la valeur suprême ; des auteurs éloignés du classicisme ont malgré tout de grandes qualités ; c'est donc qu'ils sont classiques, au moins à certain égard.

Dans ces années-là, l'aune du classicisme est l'unité de mesure homologuée des mérites et des torts des écrivains : ce qui ne veut pas dire qu'on tombe d'accord sur ces qualités, ni sur les auteurs à récompenser. Le prix envié porte le même nom de *classicisme*, mais on est loin de s'entendre sur son contenu, trop circonstancié. La relativité du classicisme est au reste perçue par les contemporains les plus lucides. Les *Cahiers* Valéry en témoignent : « Le classique est un art qui ne se définit pas par soi, tant que par l'art précédent et suivant³ ». Il faut maintenant voir comment l'adversaire qu'on lui donne infléchit la notion, révélant ses éléments stables et ses zones d'oscillation.

A. Des débats à géométrie variable

1. Antagonismes. Romantique ou moderne ou symboliste *versus* classique

Parce qu'il débute avec la Révolution, le XIX^e siècle est le siècle des grandes confrontations ; celles des camps engendrés par 1789 (royalistes contre républicains ; Vendéens contre Montagnards et Girondins ; légitimistes contre orléanistes ou contre bonapartistes...), mais aussi, plus tard, celles des communards contre les anti-communards, des dreyfusards contre les anti-dreyfusards, des laïcistes contre les défenseurs du concordat de 1801, etc. Le recul laisse voir des bipartismes sans doute trop schématiques au regard de la complexité des faits ; mais il a le mérite de dégager deux grands pôles de pensée, si l'on considère que *grosso modo*, se heurtent toujours partisans de l'ordre ancien contre partisans de l'ordre nouveau.

La fracture n'affecte pas seulement la politique, mais aussi l'instruction publique⁴, engoncée,

1. Régnier les situe à la croisée des influences classique et romantique (voir *infra*, p. 250).

2. C'est le reclassement que fait André Gide notamment. Régnier aussi trouve des qualités classiques à Baudelaire.

3. P. Valéry, *Cahiers 1894-1914*, t. VII (1904-1905), Gallimard, p. 352.

4. Voir S. Guérac, « La Politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne », *Le classicisme des modernes*, *op. cit.*

d'ailleurs, dans la question politique. Les journaux de la fin du siècle s'emparent du débat scolaire pour défendre ou contester la pertinence de l'enseignement « classique » (auquel les humanités servent de piliers) et de l'enseignement « moderne » concurrent (qui fait la part belle aux sciences réputées exactes). Un long article sur la question porte ce titre explicite : « La Querelle des Anciens et des Modernistes ¹ ». Anatole France se mêle dès 1888 d'un débat corrélaté en se montrant très inquiet du recul de l'enseignement du latin au profit de celui des langues vivantes ².

Les querelles esthétiques occupent également une place importante sur la scène publique. À la faveur du développement de la presse, les duels se livrent dans les journaux. L'époque qui nous intéresse voit notamment André Gide provoquer Charles Maurras, dans les années 1898-1903 d'abord, puis à nouveau en 1916-1917. Dans ce laps de temps, ce sont plus globalement leurs deux revues qui s'affrontent, *La Nouvelle Revue française* et *L'Action française* fondées en 1908 ³, avec un pic de tension en 1911. Les grandes enquêtes littéraires lancées par la presse incitent elles aussi à une prise de position manichéenne, par exemple l'enquête d'Émile Henriot pour *La Renaissance* en 1920-1921, portant sur le classicisme et le romantisme. Les écrivains interrogés peuvent bien tenir des positions intermédiaires ; la formulation même du problème est l'indice d'une représentation binaire de la littérature. Le classicisme est souvent un de deux termes du débat ; mais l'antagoniste qu'on lui joint n'est pas toujours exactement le même.

L'expression datée de « querelle des Anciens et des Modernes ⁴ » invite à considérer d'abord la modernité comme rivale en titre. L'émergence de l'idée de *classicisme* ne s'explique pas hors de ce contexte ; elle est étroitement liée à celle de la *modernité*. Définir la modernité est un projet trop ambitieux pour être poursuivi ici ; on peut toutefois soumettre son interprétation baudelairienne, telle qu'Antoine Compagnon la dégage ⁵. La modernité, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, renvoie au non-fini, au fragmentaire (deux caractéristiques observables dans l'esthétique romantique de l'ébauche ou celle de la ruine), à la perte du sens (le sens n'est pas *dans* l'œuvre ; c'est à chacun de le lui donner) et à l'autonomie (la réflexivité). Autrement dit, la modernité se signale dans l'histoire par une volonté de rupture dans tous les sens du terme. Cette impression de rupture est justement celle des hommes de la fin du XIX^e siècle : « bien ou mal, c'est un fait assuré que la tradition s'en va en littérature », constate Le Goffic en 1890 ⁶.

1. B. H. Gausseron, « La Querelle des Anciens et des Modernistes », *La Revue encyclopédique*, 1898, p. 1-9.

2. A. France, « Pour le latin » (1888), VL1, p. 281-300.

3. Plus exactement, la *Revue d'Action française*, fondée en 1899, devient un quotidien en adoptant Charles Maurras comme directeur en 1908, et en changeant son nom pour *L'Action française, organe du nationalisme intégral*.

4. Comme on le sait, l'expression ne tarda pas à désigner les divisions qui frappèrent le monde intellectuel entre 1687 et 1694 : ceux qu'on appelait les *Anciens* suivaient Boileau, et Perrault ouvrait la marche des *Modernes*. La désignation des deux camps fut ensuite reprise à l'occasion d'autres disputes, notamment la querelle d'Homère en 1714-1716.

5. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990, p. 34-36.

6. Ch. Le Goffic, *Les romanciers d'aujourd'hui* (1890), *op. cit.*, p. 356. Le Goffic est particulièrement frappé

Que la tradition s'en soit effectivement allée importe peu : tel est le sentiment d'une époque, et il explique en partie la réaction classique qui l'accompagne et prend de l'ampleur dans les deux décennies suivantes. Les attributs classiques – la perfection, la rationalité, la continuité des œuvres – sont symétriques des attributs modernes et forment rempart. Henri Massis investit le classicisme dans ce but :

La culture [...] s'appuie sur un dogmatisme : elle fait un choix, elle établit un ordre dans les productions de l'esprit, elle suppose une tradition, une continuité intelligible dans la succession des choses – continuité qui elle-même implique la permanence d'une conscience intérieure ou extérieure. Ainsi du classicisme. Il est un point de vue qui permet de juger. Être classique, c'est avoir une assise solide pour établir son jugement¹.

On ne peut guère suivre de ligne plus orthogonale à la modernité. Pour Massis, le classicisme implique la continuité de la tradition ; la tradition implique elle-même l'interdépendance des œuvres ; enfin le classicisme opère « un choix » parmi ces œuvres : c'est donc qu'il présuppose leur signifiante, de laquelle dépend l'exercice de la raison. On voit comment l'appartenance classique recouvre implicitement d'autres partis pris littéraires, fondamentaux : l'opposition entre classicisme et modernité interroge des orientations esthétiques aussi déterminantes que la prévalence de la raison ou de l'émotion, la tradition et le progrès, l'imitation et l'originalité, le désir ou le refus d'hériter. Bien sûr, il est impossible de distribuer des assignations tranchées, en faisant par exemple des classiques des imitateurs exclusifs et des modernes des novateurs sans mélange. Les positions réelles sont nuancées ; mais ce sont bien ces questions qu'elles agitent.

On voit comment le classicisme fut aussi une construction négative, utilisée pour fustiger l'art contemporain. Signe avant-coureur, Le Goffic incrimine le « modernisme » des Goncourt et lui objecte en contre-valeur la « tradition » : « cette intransigeance dans les jugements qui est la marque d'esprits cantonnés, et jusqu'à ce modernisme farouche des deux frères, qui, à tout propos, part en campagne contre la tradition, un peu comme Don Quichotte contre les moulins, sourions-en² ». Bientôt, la « tradition » portera le nom de « classicisme ».

Soit dit entre parenthèses, de nos jours encore, le système de pensée qui oppose le classicisme à la modernité est bien vivace – même si l'on s'efforce de ne plus y joindre un jugement de valeur. Les Presses Universitaires de France font ainsi paraître dans les années 2000 une histoire littéraires en trois tomes, le second étant consacré aux *Classicismes* et le troisième aux *Modernités*³. Le pluriel préserve sans doute ces catégories des définitions monolithiques du

par un sentiment de décadence littéraire.

1. H. Massis, « Anatole France », art. cité, p. 152-153.

2. Ch. Le Goffic, *Les romanciers d'aujourd'hui* (1890), *op. cit.*, p. 68.

3. *L'Histoire de la France littéraire*, PUF, coll. « Quadrige », 2006, 3 vol. Le premier tome, *Naissances, Renaissances*, est dirigé par M. Prigent, F. Lestringant et M. Zink ; le second, déjà cité, s'intitule *Classicismes* et il est dirigé par J.-Ch. Darmon et M. Delon ; le troisième, *Modernités*, est conduit par M. Prigent, P. Berthier et M. Jarrety.

passé ; mais elles estompent les anciennes frontières sans les faire disparaître¹.

Un autre antagonisme conserve une part d'actualité. Au XIX^e siècle, si des penseurs comme Hippolyte Taine² ont placé la ligne de démarcation historique entre classicisme et modernité, d'autres, comme Charles Maurras, la place plutôt entre classicisme et romantisme, et pas seulement pour des raisons littéraires. Les termes ont dans les deux cas une portée politique : Taine voit dans l'esprit classique et dans son rationalisme abstrait l'explication des échecs de la Révolution, quand Maurras en accuse l'esprit romantique, issu des philosophies du XVIII^e siècle. Ici le choix des mots compte. Maurras évite *modernité* ou *Lumières*, porteuses d'une positivité intrinsèque, et préfère *romantisme*, qui supporte plus facilement une connotation dépréciative, en devenant synonyme de désordre, de confusion et d'individualisme délétère. La conclusion voisine – la Révolution française est un échec – n'empêche pas deux lectures de l'histoire radicalement différentes, qui tiennent d'abord à ceci : Taine seul aurait voulu voir réussir la Révolution.

Preuve d'une vitalité du débat, *classique* est enregistré comme pendant à *romantique* dans le dictionnaire de Littré paru entre 1863 et 1872. Dans son sens esthétique, il est ainsi défini :

Classique, par opposition à romantique, qui est conforme ou qui se conforme aux règles de composition et de style établies soit par les auteurs de l'antiquité grecque et latine, soit par les auteurs classiques du XVII^e siècle.

L'opposition n'est pas récente et l'on sait que « "classique" eut d'abord pour fonction de désigner le Mauvais Autre des romantiques³ ». Suzanne Guerlac dit mieux : dans la première moitié du siècle, « les catégories "classique" et "romantique" naissent ensemble, ou, du moins, se constituent mutuellement, chaque camp prenant conscience de soi de part son opposition à l'autre⁴ ». L'idée d'un cloisonnement se répand vite dans les esprits, dès les premiers frémissements romantiques. Une remarque plaisante d'Astolphe de Custine en fait foi :

Ces dénominations de romantiques et de classiques, que les Allemands ont créées depuis plusieurs années, servent à désigner deux partis qui bientôt diviseront le genre humain, comme jadis les

1. Les historiens et penseurs de la littérature continuent d'alimenter le réseau d'oppositions au XX^e et au XXI^e siècles. Par exemple, Michel Prigent voit dans la modernité, par hypothèse, « une littérature "exténuée" après l'écriture "atténuée" des classiques » (« Préface », *Classicismes, ibid.*, p. XIII). Avant lui, Barthes avait dessiné une autre dichotomie : au classique revient la précellence du *lisible*, au moderne l'idéal du *scriptible*. Barthes se comprend lui-même dans le champ du « *lisible* », c'est-à-dire « du côté de la structure, de la phrase, du texte phrasé », concluant : *j'écris classique* (*Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), article *Forgeries*). Dans *S/Z* (1970) se dessine le paradigme : le « texte lisible classique » s'appuie sur ce qui, dans le texte, est intelligible au préalable, quant le « texte scriptible » est ce qui est à écrire, ce qui échappe au lisible. Ce principe productif moderne est aussi, pour Barthes, celui auquel tend une lecture active et déprise des grilles herméneutiques qui la « plastifi[ent] ». Claude Coste en conclut ainsi qu'« au "texte lisible classique" [...] s'oppose moins que ne se surimpose le "texte scriptible" qui désigne cet autre texte que produit en toute liberté le lecteur dans l'espace signifiant ouvert par toute écriture » (*Barthes*, éd. C. Coste, Éditions Points, 2010, p. 217). Le système de Barthes, complexe en ce qu'il combine les questions de production et de réception et en ce qu'il aborde transversalement les colonnes historiques, ne recouvre donc pas la distinction traditionnelle du classicisme et de la modernité, mais la remotive autrement.

2. H. Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, 1875-1893.

3. J.-Ch. Darmon, « Avant-propos », *Classicismes XVII^e – XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 2.

4. S. Guerlac, « La Politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne », art. cité, p. 402.

On reprend le célèbre parallélisme formulé par Goethe : « J'appelle classique ce qui est sain, et romantique ce qui est malade² », soit en l'état, soit pour en intervertir les termes, selon l'appartenance esthétique. La fracture est systématisée par Germaine de Staël³, qui trace une ligne nette entre classicisme et romantisme – entre paganisme et christianisme ; sensibilité du Sud et sensibilité du Nord ; sources d'inspiration antique et médiévale ; propension à la généralisation et promotion de la subjectivité. Mais dès lors, pour les tenants du Romantisme, le classicisme apparaît comme un repoussoir. Victor Hugo renforce l'opposition ; ses combats politiques imprègnent son modèle : le classicisme imite quand le romantisme crée ; le classicisme est un art d'oppression quand le romantisme est instrument de liberté, etc⁴. Stendhal entérine lui aussi la division dans *Racine et Shakespeare* (1823-1825) :

Le *romanticisme* [sic] est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères⁵.

Stendhal défend ainsi l'idée que « tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps⁶ » ; il prend l'exemple de Sophocle et d'Euripide, pour conclure qu'« imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du XIX^e siècle, c'est du classicisme⁷ ». Pour le camp romantique, le classicisme est démodé, académique, répétitif ; c'est du romantisme qu'on attend le renouveau artistique. Il faut préciser ici que ce sont les « perruques » et « genoux » d'un néo-classicisme épuisé qui sont visés, et non les Classiques du temps de Louis XIV, Stendhal convenant sans réserve de la valeur de Racine.

Aujourd'hui encore, l'histoire littéraire relaie l'idée que le Romantisme a inventé le classicisme pour donner figure à son ennemi. Mais, de façon significative, les historiens du début du XX^e siècle formulent ce constat à rebours et changent de point de référence : « si le romantisme

1. A. de Custine à sa mère, lettre du 17 décembre 1814, publiée dans *La Revue bleue*, 10 septembre 1910. Cette publication signale une fois de plus la vigueur de la problématique à la Belle Époque.

2. J. W. von Goethe, propos recueillis par J. P. Eckermann, 2 avril 1829 (voir *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, 1941).

3. G. de Staël, *De l'Allemagne* (1810).

4. Voir la célèbre « Préface » de *Cromwell* (1827) mais aussi le poème « Réponse à un acte d'accusation » (1830-1855) (*Les Contemplations*, 1856).

5. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Garnier-Flammarion, 1970, p. 71. Stendhal commence par distinguer la tragédie romantique, seule à procurer un « plaisir dramatique », de la tragédie des néo-classiques, qui ne procure qu'un « plaisir épique ». La première seule produit une « émotion profonde » (p. 53-54). L'essentiel de l'essai, reprenant une *Réponse au manifeste contre le romantisme prononcé par M. Augier dans une séance solennelle de l'Institut* (1825), se compose de lettres fictives échangées entre deux figures, « le Classique » et « le Romantique »

6. *Ibid.*, p. 106.

7. *Ibid.*, p. 71.

reste pénétré de classicisme, c'est d'abord qu'il est né du classicisme, de sa désagrégation¹ » ; telle est du moins la thèse défendue par Pierre Moreau en 1932. Le vent a tourné et le romantisme, redoté aujourd'hui de sa valeur, l'a un temps perdue dans l'opinion dominante. Tous les hommes de l'entre-deux-siècles ne sont certes pas aussi tranchés que Léon Daudet, qui fait le procès du « stupide XIX^e siècle », siècle du romantisme, lequel est à ses yeux « l'exaltation des parties basses de l'humanité, aux dépens de la divine raison² », ou que Pierre Lasserre, responsable d'une thèse polémique intitulée *Le Romantisme français* (1907), dans laquelle il exprime toute sa défiance envers la tyrannie passionnelle qui menacerait de décomposer la société. Pour ses détracteurs les plus politisés, certes, *romantisme* est synonyme de *démocratie*, elle-même synonyme d'*anarchie*. Sans être aussi véhément, et surtout sans en faire un engagement politique, Anatole France manifeste lui aussi une distance vis-à-vis du Romantisme. Son personnage Sylvestre Bonnard se souvient de ses vingt ans « Jeune-France » avec une indulgence amusée. Ce souvenir lui remonte en observant trois jeunes gens de la nouvelle génération :

J'aime beaucoup les jeunes gens et ceux-ci me plurent, malgré certaines façons provocantes et farouches qui me rappelèrent à merveille le temps de mes études. Toutefois ils ne portaient point, comme nous, de longs cheveux sur des pourpoints de velours ; ils ne se promenaient pas, comme nous, avec une tête de mort ; ils ne s'écriaient pas, comme nous : « Enfer et malédiction³ ! ».

C'est le propre de la jeunesse que d'être exaltée. Dans ce travers, les Romantiques s'illustrèrent avec d'autant plus de naïveté qu'ils avaient un sentiment illusoire d'exception. Mais ce qui fait leur différence est bien superficiel : cheveux longs, pourpoints, cris de ralliement puérils. Au fond, tous les jeunes gens sont romantiques, et à cet égard le Romantisme n'a rien d'une révolution.

Enfin, c'est toute une époque qui prend l'habitude de relire l'histoire littéraire par ce tableau à deux entrées. Parmi bien d'autres essais, on peut prêter attention à un article anonyme de *La Revue des deux mondes* de 1898, qui porte explicitement ce titre : « Classique ou romantique⁴ ? ». L'auteur y notifie une passion collective pour André Chénier, non démentie au long du siècle. Ce poète de la charnière concentre le débat en ce qu'il est un modèle en réduction de la division littéraire : « Faut-il voir en lui "le dernier des classiques" ou le "premier des romantiques" ? », telle est l'anxieuse question que le siècle pose à Chénier et le journaliste note qu'elle a déjà soulevé « quelque scandale [...] dans les "milieux universitaires" ». Cet article lui fournit l'occasion de rétorquer, à ceux qui font consister la différence entre romantisme et classicisme dans quelques coups d'audace formelle, qu'elle touche bien plus profondément les

1. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, *op. cit.*, 1932, p. 23.

2. L. Daudet, *Le stupide XIX^e siècle. 1789-1910*, *op. cit.*, p. 1186.

3. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 142.

4. Anonyme, « Classique ou romantique ? », *Revue des deux mondes*, t. 146, 1898, p. 447-459 (en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Revue_litt%C3%A9raire_-_Classique_ou_romantique_%3F, consulté le 2 avril 2017).

« caractères » : « La différence du classicisme et du romantisme est au fond ; elle est à peine moins profonde entre le romantisme et le néo-classicisme ». En somme, l'enjeu de cet article est surtout de discuter l'appartenance de tel ou tel poète à un camp ou à l'autre, quitte à réassigner légèrement les domaines d'autorité de chacun. Loin de remettre en cause ce différentiel, l'article confirme qu'il ordonne désormais un véritable paradigme littéraire. Avec le recul, Pierre Moreau note que celui-ci s'impose au cours du troisième quart du XIX^e siècle, soit avec l'avènement du positivisme, qui durcit les positions rationalistes : dès lors, il s'agit de « se décider pour l'une des deux forces contraires, qui se disputeront désormais le goût du siècle jusqu'à l'épuiser¹ ».

André Gide perpétue à sa manière cette grille de lecture. On l'a déjà noté, *classicisme moderne*, chez lui, ne veut absolument pas dire *classicisme romantique*. D'ailleurs, si l'on admet qu'a lieu à ce moment-là une réédition de la querelle des Anciens et des Modernes, alors, au sens de Gide, les Anciens sont les romantiques, et les Modernes sont les classiques, du moins certains classiques de la nouvelle heure. Gide invalide donc l'équation entre modernité et romantisme, – ce qui rend conciliable sa détermination de moderne et son anti-romantisme. Michel Murat explique sa position :

Gide oppose au régime monologique de la littérature romantique, soumise à un impératif d'originalité qui en fonde exclusivement la valeur, un régime de coprésence des œuvres, dans une double dimension diachronique et géographique².

Autrement dit, le régime classique a la vertu d'être dialogique, en quoi Gide voit un signe d'ouverture et de modernité. Au reste, il résout la question des modèles en lui donnant une nouvelle portée, synthétisée par Michel Murat : « les modèles pour Gide ne sont pas des normes à reproduire mais des questions à reprendre³ » ; l'art des prédécesseurs n'est pas un appel à reproduction, mais une force de proposition.

Sans doute, aujourd'hui, le couple du romantisme et du classicisme a perdu sa force polémique. Le jeu d'opposition n'est pourtant pas devenu caduc, notamment à des fins pédagogiques. Par exemple, Georges Gusdorf, dans un ouvrage sur *Le Romantisme* (1982) continue de construire l'antagonisme terme à terme⁴ : le classicisme reposerait sur une culture monothéiste, une visée transcendantale, un principe d'ordre, d'intemporalité ; le romantisme sur une culture polythéiste, une philosophie immanente, une esthétique de l'irrégularité, une historicité assumée. Notons que l'auteur de l'ouvrage contredit M^{me} de Staël, qui liait romantisme et christianisme, classicisme et paganisme. Peut-être est-ce le signe que la pensée humaine peine à s'écarter d'un support dualiste, quand bien même celui-ci aurait partiellement cessé d'être

1. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, *op. cit.*, p. 374.

2. M. Murat, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », art. cité, p. 325-326.

3. *Ibid.*, p. 326.

4. Voir G. Gusdorf, *Le Romantisme*, Payot, 1982, t. I, p. 283.

signifiant : le fait est qu'opposer le classicisme au romantisme fait toujours partie de nos réflexes intellectuels.

Un autre couple antinomique remporte en 1900 un certain succès critique. Il confronte classicisme et Symbolisme, ou classicisme et Décadentisme. Ces deux courants des années 1880, souvent confondus par leurs détracteurs, sont en fait perçus comme des dérives romantiques, auxquelles le renouveau classique est censé remédier. L'enquête de Jules Huret¹, en 1891, révèle que les écrivains sont nombreux à appeler de leur vœu le retour à une langue claire, que les complications de l'écriture artiste ont fait perdre de vue. Les trente ou quarante années qui suivront feront la promotion de la « bonne prose » au sens de Lanson², c'est-à-dire celle qui, par opposition à la « belle prose » de l'écriture artiste, donne la priorité à la pensée sur la forme.

D'autres lignes de partage impliquant le classicisme ont pu être esquissées de façon plus anecdotique. Celle que propose Camille Mauclair est éclairante : dans un article du tout début des années 1900, il distingue pertinemment *classicisme* et *académisme*³ dans les arts. Il semble en cela répondre à Stendhal, qui avait tendance à les confondre, sinon dans les faits, du moins dans les termes : Stendhal ouvre en effet son *Racine et Shakespeare* par un débat fictif entre « le Romantique » et « l'Académicien »⁴. Mauclair voit clairement, dans ces deux termes qu'on en est venu à tort à employer indifféremment, « deux ordres d'idées profondément dissemblables⁵ ». Il porte l'attention sur une erreur qui consiste à voir en l'Académie « la gardienne du classicisme, qu'elle est censée défendre contre les innovations compromettantes⁶ ».

Au préalable, pour comprendre les différences qu'établit Mauclair, il faut retenir que pour lui, le classicisme est un « idéal national » là où l'académisme est conduit par un « idéal international »⁷. Ce postulat a des incidences sur la façon qu'a Mauclair de distinguer les deux instances par leur conception de la beauté. « Qu'est-ce donc que le classicisme, qu'y a-t-il sous ce mot ? Est-ce ce qui convient au génie d'une race, ou bien est-ce ce qui, de toute éternité, internationalement, signifie la beauté ?⁸ », interroge-t-il. Mauclair penche pour la première définition : « [la beauté] ne saurait être perçue qu'à travers mille conditions psychologiques inhérentes aux climats, aux races, aux mœurs », si bien que le classicisme est donné pour « *l'ensemble des références au génie distinctif d'une race* »⁹. Ce qui peut paraître à première vue paradoxal, les Classiques du XVII^e siècle ayant globalement partagé une conception essentialiste de la beauté.

1. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* (1891).

2. Pour rappel, G. Lanson, *L'art de la prose*, *op. cit.*, p. 16 (cité plus haut).

3. C. Mauclair, « Le classicisme et l'académisme », *Idées vivantes*, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 109-130.

4. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, chap. I. La discussion porte surtout sur les règles dramaturgiques, l'unité de temps principalement.

5. C. Mauclair, « Le classicisme et l'académisme », art. cité, p. 109.

6. *Ibid.*, p. 109.

7. *Ibid.*, p. 122.

8. *Ibid.*, p. 110.

9. *Ibid.*, p. 113.

Mauclair envisagerait donc le classicisme avec une sensibilité romantique, lui qui proclame qu'il n'existe pas de « Beauté en soi¹ ». D'où il postule qu'il n'y a pas un classicisme, mais des classicismes, soustraits à tout « catéchisme esthétique² ». Il conclut qu'« au dogmatisme [de l'académisme] s'oppose un libéralisme [classique]³ ». En conséquence, les vrais classiques ne sauraient être des imitateurs. Se conformant à l'« idéal national », ils acclimatent au tempérament français tout emprunt étranger : « Nos Français ont ressenti toute l'émotion contenue dans les Grecs ou les Italiens ; mais ils ne l'ont pas copiée, ils l'ont francisée⁴ » :

À travers ces hommes [les classiques de France], les influences étrangères et antiques ont passé, ils n'ont rien ignoré des autres beautés, mais ils ont créé la leur, et ils l'ont tirée de la nôtre, de celle que nous ont faite notre sol, notre esprit, nos mœurs, nos façons de raisonner et de sentir. Voilà le classicisme naturel, opposé au classicisme dogmatique. Voilà le classicisme évoluant, voilà la pérennité du génie autochtone sous la diversité des expressions⁵.

En somme, le classicisme « est tourné vers l'avenir⁶ » tandis que l'académisme est passéiste⁷ ; et surtout le classicisme est antidogmatique. Henri de Régner semble résumer l'idée de Mauclair d'un beau chiasme, constatant dans un article que les lauréats de la Villa Médicis doivent veiller à ce « que, de cette école de l'esprit, ils ne rapportent pas l'esprit de l'École⁸ ! ».

Toutes ces divisions, littéraires, artistiques, philosophiques et politiques, sèment une certaine confusion dans la pensée, non seulement parce que les lignes démarcatives ne se superposent pas exactement les unes aux autres, mais encore parce qu'elles sont parfois très confuses en elles-mêmes. Les penseurs d'extrême-droite, surtout, ont opéré des amalgames pour les besoins de leur cause. Le romantisme couché en joue se confond avec des instances aussi diverses que les Lumières, le Symbolisme ou le Parnasse pris en bloc, les différences étant aplanies au profit d'une vision caricaturale. Nonobstant le fait que le Romantisme s'inscrit aussi en faux contre le rationalisme des Lumières, les maurrassiens en font son émanation, et le dénominateur commun au Symbolisme ou au Parnasse, tous fruits de ses réclamations libertaires. Dans une lecture simpliste de l'histoire héritée de différents mouvements de contre-révolution, ils diffusent l'idée que les principaux courants philosophiques du XVIII^e siècle ont signé la ruine de la raison qui avait fait la sagesse du XVII^e. Léon Daudet résume son hostilité à ce qu'il appelle les « quatre

1. *Ibid.*, p. 112. Si l'on veut être exact, il faut pourtant noter combien Mauclair, quoi qu'il en dise, peine à s'affranchir du dogme d'une beauté absolue. D'adroits distinguos lui permettent toutefois de tenir sa position : « Qu'il y ait au fond de toutes les belles productions d'art un ensemble secret de lois observées, cela nous est prouvé parce que nous les retrouvons dans Boticelli [sic] comme dans les Jordaens : mais qu'on en puisse extraire un petit code portatif et international dont l'observance nous rendra certains de produire de la beauté, cela est absurde » (p. 114).

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 115.

5. *Ibid.*, p. 114.

6. *Ibid.*, p. 116.

7. « [...] et sur les décombres de l'académisme le classicisme naturel se dresse, éternellement jeune, salut respectueux aux grands morts, filiation du terroir français » (*ibid.*, p. 130).

8. H. de Régner, « Villas à vendre », *Sujets et paysages*, Mercure de France, 1906, p. 17.

R », à savoir la Réforme, Rousseau, la Révolution et le Romantisme, soit l'esprit de progrès et de rupture, et la promotion de l'individu. Ces assimilations paraissent trop schématiques pour être pleinement fonctionnelles, mais elles ont pourtant couru des années durant de *La Phalange* aux *Guêpes* et de *L'Action française* à *La Revue critique des idées et des livres*. Là, les enjeux esthétiques se confondent avec les enjeux idéologiques, et sont même évincés par ces derniers. Dans cet article par exemple, Jean-Marc Bernard s'en prend au Symbolisme, mais on voit comment dans ce système, le Symbolisme est interchangeable (avec le Romantisme, la Décadence, etc.) :

C'est parce qu'elle s'éloigne de toute tradition et de tout modèle que la littérature contemporaine sombra tout entière dans l'anarchie. L'individualisme est inartistique dans le domaine intellectuel, comme il est antisocial dans le domaine politique¹.

L'analogie entre l'esthétique et le politique est avouée. La hiérarchie établie par Charles Maurras ne donne d'ailleurs pas la priorité à la première, conditionnée par le second :

Ce renouveau classique est subordonné à la restauration de la monarchie. De même que, sans le retour du Roi, nous ne croyons pas de possibilité de durée pour la France, de même sans renouveau classique, nous savons que la fin de notre littérature est proche².

D'essai en essai, Maurras expose son programme de réforme, qui passe notamment par une rééducation morale et esthétique à l'exemple du Grand Siècle. Gil Charbonnier parle d'une « véritable politique du style³ » :

Le néoclassicisme consiste à imposer la suprématie du sens sur la lettre, du signifié sur le signifiant, c'est là l'ultime argument de son esthétique, contre-valeur centrale dans ce système de pensée d'arrière-garde. *Les Guêpes*, et avec elle tout le mouvement néoclassique, s'oppose ainsi au siècle littéraire en suivant la devise de Clouard : « Les mots sont beaux d'avoir un sens⁴ ». De cette politique du style découlait aussi une fonction de la critique arcbutée à l'idéal normatif de la réaction classique⁵.

Positivement, l'esthétique néo-classique des maurrassiens se réduit à quelques préceptes redondants, primat de l'intelligence sur les passions, effacement de l'individu et discipline des sentiments, langue reflétant l'ordre retrouvé de la raison et résistance à l'autonomisation de la littérature.

Qu'elle soit neutre ou partielle, intelligible ou confuse, souple ou radicale, la vision qui place le classicisme à un pôle, et à l'autre la modernité, le romantisme ou tout autre sous-division d'essence moderne, est bien ancrée dans le paysage intellectuel. Cependant, progressivement à

1. J.-M. Bernard, « Discours sur le symbolisme », *Les Guêpes*, octobre 1910, p. 202.

2. Ch. Maurras, « Sur le sens du classicisme », *La Revue critique des idées et des livres*, 10 octobre 1910, cité par G. Charbonnier, « L'idéologie du néoclassicisme dans *Les Guêpes* », art. cité.

3. *Ibid.*

4. H. Clouard, « Enquête sur la littérature nationale, conclusion », *La Phalange*, 20 mars 1909, n° 33, p. 813.

5. G. Charbonnier, « L'idéologie du néoclassicisme dans *Les Guêpes* », art. cité.

partir des années 1880, les conditions semblent réunies pour que naissent une nouvelle concorde, réconciliant au moins les deux principaux frères ennemis, le romantisme et le classicisme. Ainsi le Symbolisme, perçu par les uns comme l'adversaire du classicisme¹, est perçu par d'autres comme l'agent de la réconciliation : prolongement du Parnasse, il retrouve une forme de mesure classique après des épisodes plus aventureux. Gustave Lanson se voit contraint d'en prendre acte, lui chez qui le système bipartite est pourtant assez rigide. Son *Histoire littéraire* marque en effet un franc cloisonnement dans la partie consacrée au XIX^e siècle ; mais la conclusion qu'il révisé pour l'édition de 1920 ébauche la possibilité d'une fusion. D'après Lanson, certes, « les écrivains qui aiment à réfléchir sur la littérature, sont assez généralement d'accord pour remarquer que la lutte entre le principe romantique et le principe classique se continue toujours », mais si certains « se sentent obligés de se déclarer pour l'un ou pour l'autre », quelques-uns se prononcent désormais « pour la conciliation des deux »² et entreprennent « des efforts très raisonnables de fusion et de synthèse »³. Il cite Remy de Gourmont, André Gide, et signale comme majeure l'entreprise de synthèse de la *NRF* porteuse de l'esprit nouveau :

Dans cette synthèse de toute l'expérience littéraire de la France, classicisme, romantisme, naturalisme, symbolisme, etc., ne figureraient plus comme de rigides partis pris, forcément inconciliables : ce ne seraient plus que des attitudes momentanées de l'âme répondant diversement aux appels divers de l'idéal ou de la réalité, des tours de main de l'artiste obéissant au caractère de l'idée ou du modèle⁴.

Mais on voit comment les efforts de Lanson en faveur d'un cessez-le-feu trahissent aussi son attachement aux anciens camps, en renforçant implicitement les vieilles positions : au romantisme « l'idéal », au classicisme « la réalité ». D'ailleurs, c'est sur le mode de l'irréel qu'il envisage la concorde :

La plus classique intelligence consentirait à laisser courir parfois dans son œuvre des vibrations romantiques ; et l'imagination la plus symboliste ne refuserait pas de donner à l'expression de ses rêves ce qu'ils se prêteraient à recevoir de précision classique⁵.

Sa conclusion s'achève par l'idée qu'une paix, si elle survient jamais, ne représentera pas, de toute façon, un état stable. L'idée semble décidément irrésistible, chez Lanson, d'une victoire fatale d'un des deux camps :

1. Ce n'est pas seulement l'avis des maurrassiens. L'historien R. Lalou lui aussi est sensible à l'anti-classicisme du Symbolisme, même s'il admet, au contraire des maurrassiens, qu'il peut exister des passerelles entre Symbolisme et classicisme. Tel serait le cheminement de Régnier : « Nous avons vu Henri de Régnier évoluer vers le classicisme, sans bruit, avec une aristocratique élégance » (*Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours, op. cit.*, p. 202).

2. G. Lanson, *Histoire de la littérature, op. cit.*, p. 1172.

3. *Ibid.*, p. 1172.

4. *Ibid.*, p. 1175.

5. *Ibid.*, p. 1175-1176.

[...] l'avenir de la littérature française : le triomphe d'un idéalisme d'essence romantique tout appliqué à nous créer un monde illusoire d'images dont nous soyons ravis, ou celui d'une discipline réellement classique qui soumettra la littérature à la raison et à la vérité¹.

D'autres penseurs, des écrivains ont malgré tout prêté plus de foi que Lanson à une fusion possible des deux tempéraments esthétiques.

2. Fin des antagonismes. Romantique *et* classique ?

« Assurément, l'opposition modernité/classicisme, qui traverse une part importante du discours critique du XX^e siècle, peut sembler aujourd'hui artificielle et peu rigoureuse historiquement² », constatent les préfaciers d'un ouvrage sur *Le classicisme des modernes* (2007). Mais si le système antithétique perdure dans les esprits du XX^e siècle, il faut pourtant reconnaître que sa caducité est préparée de longue date.

C'est plus précisément une trêve entre romantisme et classicisme que le début du XX^e siècle engage. Il serait par ailleurs naïf de croire que la production et la critique littéraire du siècle précédent ont toujours unanimement avalisé ce système d'opposition. Au moment même où le Romantisme ouvre les hostilités contre le classicisme, des voix, certes isolées, s'élèvent déjà pour railler l'artifice d'un tel bipartisme. Celle de Musset est l'une des plus considérables. Celui que l'on voit parfois comme le plus classique des Romantiques publie en 1836 quatre lettres³, co-signées du double pseudonyme de Dupuis et Cotonet, lesquels seront par la suite démasqués. La bonne volonté de Dupuis et de Cotonet, comme plus tard celle de Bouvard et de Pécuchet, a pour fonction de révéler les lacunes scientifiques : les deux signataires prétendent n'avoir « jamais pu comprendre [...] ce que c'était que le *romantisme* », bien que depuis 1824, « on ne parl[e] [...] que de romantique et de classique ». Ils laissent le mot du bon sens à M^{me} Dupuis, qui « dit que c'est jus vert, ou vert jus ». L'examen qui suit opère à la façon d'un raisonnement par l'absurde, montrant les failles des définitions courantes.

Les sarcasmes déguisés de Musset redisent combien le débat entre romantisme et classicisme fut passionné au XIX^e siècle. Mais si d'aucuns en exacerbent la rivalité, d'autres marchent vers la paix⁴. Les années 1880 marquent une étape déterminante vers la résolution du conflit. L'heure est encore à l'incertitude et les réticences sont grandes, mais une idée entre en germination, remotivant l'intuition de Stendhal : celle que les vrais classiques furent, en leur temps, des romantiques. C'est la thèse ardemment défendue par Émile Deschanel dans un ouvrage

1. *Ibid.*, p. 1178.

2. J.-Ch. Darmon et P. Force, « Introduction », *Le classicisme des modernes*, *op. cit.*, p. 261.

3. A. de Musset, « Lettres de Dupuis et Cotonet », *La Revue des deux mondes*, 1836.

4. Ainsi, quand les uns veulent à toute force trancher la question du classicisme ou du romantisme de Chénier (voir *supra*, p. 105), les autres envisagent plutôt en lui le tuilage entre les dernières manifestations classiques et les premiers signes romantiques. C'est notamment le cas de Régnier qui le proclame « dernier des classiques et [...] premier des modernes » (voir *infra*, p. 250).

intitulé *Le romantisme des classiques*¹, que Ferdinand Brunetière résume en ces termes : « Un romantique serait tout simplement un classique en chemin de parvenir, et, réciproquement, un classique ne serait rien de plus qu'un romantique arrivé² ». Cette considération est promise à un certain épanouissement. Elle sera portée par Anatole France dans *La Révolte des anges* (1914). Le personnage de Gaétan s'arrête sur une œuvre du jeune Delacroix et s'exclame :

Comme cette composition est classique et traditionnelle ! Autrefois on n'y voyait que d'étonnantes nouveautés. Maintenant nous y reconnaissons une multitude de vieilles formules italiennes³.

Par un effet de relativité historique, l'audace, avec le temps, paraît classique⁴. Émile Deschanel pousse l'idée à son comble et fait du romantisme préalable des écrivains la condition *sine qua non* de leur accès ultérieur au panthéon classique. Le raisonnement est simple : il faut d'abord heurter les préjugés de son temps pour faire date dans la mémoire collective. Brunetière, qui analyse sa thèse, en tire les implications et examine le cas d'écrivains oubliés :

Faute d'avoir été suffisamment romantiques, ils ne sont pas devenus classiques. Le royaume de la gloire, selon le joli mot de Marmontel, ressemble au royaume des cieux. *Regnum caelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud*. On n'y pénètre que par escalade, effraction et bris de clôture⁵.

Quelques années plus tard, l'idée fait son chemin, et Proust la fait sienne, défendant l'idée paradoxale que ce sont les romantiques qui sont le mieux à même d'apprécier les classiques :

[...] les classiques n'ont pas de meilleurs commentateurs que les « romantiques ». Seuls, en effet, les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les lisent comme ils ont été écrits, romantiquement, parce que, pour bien lire un poète ou un prosateur, il faut être soi-même, non pas érudit, mais poète ou prosateur. Cela est vrai pour les ouvrages les moins « romantiques ». Les beaux vers de Boileau, ce ne sont pas les professeurs de rhétorique qui nous les ont signalés, c'est Victor Hugo :

Et dans quatre mouchoirs de sa beauté salis

Envoie au blanchisseur ses roses et ses lys.

C'est M. Anatole France :

L'ignorance et l'erreur à ses naissantes pièces

En habits de marquis, en robes de comtesses⁶.

La double équation qui fait des romantiques des éclairés et des classiques des suiveurs s'en trouve invalidée, ce qui fait dire à Proust : « Je crois que tout art véritable est classique, mais

1. É. Deschanel, *Le romantisme des classiques*, Calmann-Lévy, 1883.

2. F. Brunetière, « Classiques et romantiques », *Revue des deux mondes*, troisième période, t. 55, janvier 1883, p. 412.

3. A. France, *La Révolte des anges* (1914), Calmann-Lévy, 1921, p. 38.

4. G. Lanson en convient à certains égards : « les romantiques, moins révolutionnaires qu'ils ne disaient, avaient reçu sans discussion un grand nombre d'usages de la versification classique [...] » (*Histoire de la littérature*, op. cit., p. 1133).

5. F. Brunetière, « Classiques et romantiques », art. cité, p. 413. Brunetière poursuit l'idée jusqu'au paradoxe : « si tous les romantiques, à la vérité, ne sont pas devenus des classiques, sans le vouloir ; tous les classiques du moins, sans le savoir, ont jadis commencé par être des romantiques. Et le comble du romantisme, par une conséquence inattendue peut-être, [...], c'est le classicisme ».

6. M. Proust, « Pastiches et mélanges », *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, note de la p. 190.

les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu pour tel », car « une vérité ne s'impose pas du dehors à des esprits qu'elle doit préalablement rendre semblables à celui où elle est née¹ ». *Classique et novateur* ne sont pas antinomiques pour Proust qui, de ce fait, promeut Baudelaire et Manet au rang de « classiques non encore reconnus » :

Ces grands novateurs sont les seuls vrais classiques et forment une suite presque continue. Les imitateurs des classiques, dans leurs plus beaux moments, ne nous procurent qu'un plaisir d'érudition et de goût qui n'a pas grande valeur. Que les novateurs dignes de devenir un jour classiques, obéissent à une sévère discipline intérieure, et soient des constructeurs avant tout, on ne peut en douter [...]. En résumé, les grands artistes qui furent appelés romantiques, réalistes, décadents, etc., tant qu'ils ne furent pas compris, voilà ceux que j'appellerais classiques².

Pour Proust donc, il y a plus de proximité entre un romantique et un classique qu'entre un classique et un « imitateur des classiques ».

Mais l'idée défendue par Émile Deschanel ne rencontre pas immédiatement une large adhésion. En 1883, date à laquelle il lui donne son expression académique, la résistance est encore forte, et Brunetière met un point d'honneur à chercher les failles de cette hypothèse. Il reprend d'abord l'essayiste sur la définition des termes. Pour Brunetière, *romantisme* n'a de sens qu'historique et sa définition doit donc d'abord rendre compte des œuvres de 1830. Il montre comment Émile Deschanel réduit le romantisme à la seule « nouveauté », et le met au défi de discerner ce qui est véritablement nouveau en art. Il le prend en défaut de réduire le « nouveau » aux nouveautés qui seules triompheront³ et s'imposeront postérieurement comme norme esthétique. L'argumentation de Brunetière se fonde sur une double mise en cause, celle d'une révolution et celle d'un progrès dans les arts. Il montre que dans sa conception du romantisme, Émile Deschanel présume de la supériorité de celui-ci : le romantisme serait la dernière phase de l'évolution littéraire et même son « couronnement », quand bien même ce couronnement prend le titre de *classicisme*, de nature à asseoir les autorités.

Dans un effort de neutralité, Brunetière propose de définir au préalable *classique* et *romantique*, en les dégageant autant que possible des jugements de valeurs qui leur sont associés. Il commence par vider le terme *classique* de sa teneur méliorative, en citant des écrivains qui ne sont à l'évidence pas des classiques (en ce qu'ils ne sauraient devenir des modèles de bon goût), mais qui soutiennent avantageusement la comparaison avec certains classiques en titre. Il rend ensuite inopérant tout dualisme en montrant comment les qualités classiques et romantiques supportent des degrés. Ce faisant, il suppose plutôt une sorte de curseur qui irait des « hardiesses » romantiques aux « qualités moyennes⁴ » des classiques. Puis il s'attarde sur

1. M. Proust, lettre à É. Henriot pour son enquête sur le classicisme et le romantisme, *La Renaissance politique, littéraire, artistique*, 8 janvier 1921 (reproduite dans *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 617).

2. *Ibid.*, p. 617.

3. « M. Deschanel appelle *romantique* dans le passé tout ce dont le *romantisme* a fait son profit dans un temps plus voisin de nous » (F. Brunetière, « Classiques et romantiques », art. cité, p. 417).

4. *Ibid.*, p. 418.

ces « qualités moyennes », qui ne doivent pas se comprendre, chez les grands auteurs, comme art timoré du juste-milieu, mais plutôt comme « équilibre » ou « pondération » entre toutes les facultés créatrices, depuis l'emportement jusqu'à la raison¹. En somme, c'est une autre façon de rejoindre l'idée d'une continuité défendue par Émile Deschanel, mais en renversant la perspective : Deschanel affirme que les qualités romantiques sont en fait déjà présentes chez les classiques de valeur quand Brunetière prétend que ces qualités romantiques, au fond, sont classiques. La nuance n'est cependant pas anodine, loin de là. Brunetière change d'axiome : le romantisme sert de mètre étalon à Émile Deschanel là où, pour lui, c'est le classicisme qui incarne la littérature la plus accomplie.

En fait, la réponse de Brunetière à Deschanel met en évidence un point d'inflexion historique dans la courbe des valeurs. Le classicisme est en passe de détrôner le romantisme, et Brunetière termine son article plus à découvert, incriminant, non les Romantiques certes, mais le Romantisme théorique qui, « animé qu'il était de la haine de tous les classiques indistinctement, d'une sottise haine [...] nous report[a] jusqu'à l'époque du pire désordre peut-être et de la plus grande confusion de la langue² » en préférant Jodelle à Corneille ou Du Bartas à Racine. Brunetière fait finalement du Romantisme un mouvement rétrograde, ce qui ne manque pas de sel.

On voit aussi comment Brunetière résiste à cette tendance naissante de conciliation entre romantisme et classicisme, réaffirmant finalement une différence qui lui tient à cœur : « il n'y a décidément rien qui ressemble moins à un romantique qu'un classique [...]. Ils sont précisément aux deux pôles de l'histoire de notre littérature nationale³ ». Tirant dans l'autre sens, il prend soin de redessiner clairement les contours du classicisme, pour faire face au risque de flou conceptuel dont d'après lui la littérature a beaucoup à perdre. Sa définition, méthodique, raffermi les frontières : ne peut être qualifié de classique que ce qui, premièrement, survient à un moment de maturité linguistique, deuxièmement, s'accorde au tempérament national, troisièmement, s'illustre dans le genre qui convient le mieux au goût du temps (tragédie au XVII^e siècle, roman au XVIII^e siècle). Cette définition discriminante veut rendre inepte par avance toute réaffectation des Romantiques dans le champ classique, eux qui écrivirent à un moment de déclin de la langue (Brunetière rejoint la doxa sur ce point) et qui ouvrirent leur inspiration aux influences d'autres nations. Mais le barrage posé par Brunetière n'arrêtera pas ce mouvement vers la synthèse ; après Émile Deschanel, qui voit du romantisme chez les classiques, c'est Maurice Barrès qui diffusera l'idée réciproque, en admettant une part de classicisme dans certaines œuvres romantiques.

En effet, au cours des décennies qui suivent, comme on le sait, le débat se développe article

1. « Un classique est classique parce que dans son œuvre toutes les facultés trouvent chacune son légitime emploi » : « sentiment », « essor de l'imagination », « bon sens », etc. (*ibid.*, p. 419.)

2. *Ibid.*, p. 429-430.

3. *Ibid.*, p. 432.

après article et passionne le milieu intellectuel. Dans les années 1900, le conflit n'est pas encore épuisé mais le désir de paix gagne les esprits. Tous n'osent pas encore prononcer les noms de *classicisme* et de *romantisme* ; on souhaite plus discrètement un accord entre les tendances *réaliste* et *idéalisme* qui divisent la littérature du XIX^e siècle. Mais chez Tancrède de Visan, assurément, *réalisme* et *idéisme* sont bien les émissaires du *classicisme* et du *romantisme* :

De cette notion de l'ordre est né notre *idéo-réalisme* contemporain qui synthétise dans une fusion supérieure et très puissante l'idée romantique et l'idéal classique. Cet idéo-réalisme [...] pourrait se formuler ainsi : Porter l'univers en soi (idéisme) et soi-même s'enfermer *volontairement* dans une petite patrie (tradition et réalisme¹).

Telle est l'ambition avouée de René Boylesve, qui adopte la même grille de classification que Tancrède de Visan ou que Gustave Lanson², mais qui a ceci d'intéressant qu'il l'appose sur son propre œuvre, terrain d'affrontement des deux aspirations.

Dans les mêmes années 1900, les vœux de paix se précisent chez d'autres. Une grande « Enquête sur le Mouvement littéraire » réalisée en 1904-1905 par Georges Le Cardonnel et Charles Vellay au compte du *Gil Blas*³ rapporte une aspiration généralisée à un certain retour à l'ordre, qui maintienne toutefois les acquis du romantisme. Paul Souchon, par exemple, désire « la naissance d'une littérature plus claire, plus saine, classique par la forme, mais hardiment moderne pour le fond et l'inspiration⁴ ». René Boylesve livre ses impressions : « La tendance la plus nette qui m'apparaisse est celle qui aboutit à tout confondre, [...] la raison avec la passion », mais il formule des vœux plus partisans :

Après 1870, Flaubert attribuait notre décadence au même vice, déjà ; il appelait cette confusion « fausseté » et il en voyait la cause dans un reste de romantisme, à savoir : « La prédominance de l'inspiration sur la règle ». Je ne veux pas discourir sur cette opinion qui ne me paraît pas dénuée de bon sens⁵.

Il en discourt pourtant et manifeste un désir d'« ordre » et d'« autorité » sur lequel nous aurons à revenir.

On devine les implications politiques de semblables doléances. André Suarès se montre très lucide : l'opposition esthétique est le cheval de Troie d'une opposition politique, qui fait le jeu de l'extrême-droite. Dans un article au ton pamphlétaire⁶, il déclare caduque les bannières de ral-

1. T. de Visan, article du *Mercure de France*, 16 février 1909, cité par M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 295.

2. Voir *supra*, p. 110.

3. Cette suite d'entretiens, dont le projet est annoncé le 29 juillet 1904, prétend refaire l'enquête menée treize ans plus tôt par Jules Huret. Il s'agit de déterminer les prochaines orientations de la production littéraire.

4. Sa réponse est publiée le 16 avril 1905.

5. Ces propos paraissent le 23 août 1904.

6. A. Suarès, « Classique et romantique », *La Grande Revue*, 10 septembre 1909 (repris dans *Portraits et Préférences. De Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, Gallimard, 1991).

liement classique et romantique, peu signifiantes au plan esthétique (« Romantique, classique : jeu de mots¹ »), et qui recouvriraient surtout des postures idéologiques :

Un peu partout, on entend des docteurs graves et bien moins Jacobins que Jésuites, cette fois, qui vont, prêchant du nez, et conjuguant sans relâche : Je suis classique, nous sommes classiques ; il faut être classique. Il n'y a d'art que le classique ; il n'est bon esprit que classique ; il n'est raison que la classique. Mais encore, qu'est-ce que ce classique² ?

L'attaque est directe : Suarès accuse les apôtres du classicisme de masquer la pauvreté de leur art³. Pour lui, discréditer (esthétiquement) le Romantisme est une manière détournée de discréditer (politiquement) la Révolution de laquelle il procéderait.

En général, on hait la nouveauté quand on n'est pas capable de la comprendre ; et c'est qu'on ne l'est pas de la produire. Quand on a l'esprit étroit, on dit qu'on l'a classique : parce qu'il faut toujours se vanter⁴.

On comprend qui est visé : ces classiques auto-proclamés qui ont la nouveauté en horreur, ce sont les écrivains de la sphère maurrassienne qui, « comme ils ne sont pas de leur temps, [...] voudraient faire croire qu'ils sont d'un autre⁵ ». Or d'après Suarès, « les vrais classiques n'ont jamais voulu l'être⁶ ».

Après une telle sortie, sans doute, l'étiquette *classique* apparaît piégée. Au demeurant, les années 1900-1920, à l'exception des écrivains d'Action française, prônent plutôt un classicisme intégratif, qui conduit à terme à la ruine de l'ancien dualisme. Peu à peu, on devient plus sensible à ce qui fait la porosité des catégories qu'à ce qui les imperméabilise. André Suarès n'est pas le seul à démentir l'assertion qui fait des classiques des êtres tout de raison et des romantiques des victimes complaisantes de leurs passions. Pour lui, les classiques n'échappent pas à la subjectivité, en vertu du fait qu'ils sont toujours des hommes, limités à leur seul point de vue. Il n'admet guère qu'un point d'opposition, concernant l'effort de domination des penchants naturels :

Le romantique, si ce mot a un sens, sera donc l'artiste qui se perd dans la nature, qui n'est point au-dessus des émotions où elle l'engage, enfin qui n'en est jamais maître. Le classique est alors celui qui possède la matière de ses émotions, quelque étendue ou ardente qu'elle soit ; c'est le poète dont la prérogative humaine n'abdique jamais, et qui, s'emparant de l'histoire, de la nature

1. *Ibid.*, p. 132. « Il n'y a ni classique, ni romantique. Chaque homme reste ce qu'il est. Et chacun naît quand il peut ». Refusant d'entrer dans des considérations de valeur, Suarès partage l'idée alors bien répandue qu'« un grand poète romantique l'emporte sur un petit classique ; et un grand classique ne le cède à personne, pour la même raison. Les œuvres capitales, d'où qu'elles viennent, finissent toujours par être classiques » (*ibid.*, p. 127).

2. *Ibid.*, p. 125.

3. « À leur goût, point de talent sans quelque pauvreté. [...] La pensée leur est suspecte, et toute audace » (*ibid.*, p. 127).

4. *Ibid.*, p. 129.

5. *Ibid.*, p. 128. Suarès a ensuite une formule incisive : « La plupart de ceux qui se disent classiques sont des morts qui se croient vivants » (p. 129).

6. *Ibid.*, p. 130.

et de toutes passions, ne s'anéantit dans aucune, mais au contraire, reste homme dans toutes, et presque contre toutes¹.

Mise à part cette distinction, l'opposition est fortement mise en cause et n'est plus affaire que de détail.

Les années 20 assistent aux derniers spasmes de ce débat moribond. L'histoire retient principalement trois grands acteurs d'une fusion classico-moderne ou classico-romantique, Proust, Gide et Valéry.

Proust rebat les cartes : il conserve l'opposition traditionnelle mais la reporte à un autre niveau du domaine littéraire. Constatant que les écrivains les plus romantiques lisent de préférence les classiques, il émet cette hypothèse :

On pourrait presque aller jusqu'à dire, renouvelant peut-être, par cette interprétation d'ailleurs toute partielle, la vieille distinction entre classiques et romantiques, que ce sont les publics (les publics intelligents, bien entendu) qui sont romantiques, tandis que les maîtres (même les maîtres dits romantiques, les maîtres préférés des publics romantiques) sont classiques².

Ce ne sont plus les productions qui sont soit classiques soit romantiques ; mais selon Proust, toute production de qualité est classique (maîtrisée) quand toute réception idoine est romantique (passionnée).

De Gide, on retient l'idée que tout classicisme résulte d'un romantisme canalisé. Sa proposition fait des émules. Anticipant la fameuse formule de Simone de Beauvoir, Henri Peyre affirme qu'« on ne naît pas classique, [...] on le devient » :

Et on ne le devient que par un rare concours de circonstances, à force d'avoir été autre chose. Le classicisme ne peut être qu'un aboutissement, le résultat d'une lente conquête sur nos inquiétudes, nos contradictions, nos doutes. [...] Il doit avoir été romantique pour pouvoir cesser de l'être³.

Pour Henri Peyre, l'ordre n'a d'ailleurs jamais complètement raison du désordre, et sans doute les classiques eux-mêmes ne le jugèrent-ils pas souhaitable. Le désordre serait même la condition d'existence paradoxale du classicisme. Le moment classique représente « un état d'équilibre, fragile et provisoire⁴ » entre des époques agitées, et les écrivains du Roi Soleil en ont conscience. Certes, c'est une époque optimiste qui, après les querelles, les troubles de la Fronde, se distingue par un désir d'amener les hommes à se comprendre et par une foi en la clarté. Mais pour que naisse l'ordre, il faut un désordre à organiser ; pour créer une œuvre durable, il faut choisir les éléments stables parmi les périssables :

1. *Ibid.*, p. 133-134.

2. M. Proust, « Pastiches et mélanges », *op. cit.*, p. 189-190.

3. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, *op. cit.*, p. 127-128.

4. *Ibid.*, p. 36.

Tout classicisme est donc un moment fortuné d'équilibre forcément instable. Tout classicisme est nécessairement court, car il est un temps d'arrêt. Il suppose une abondante accumulation de matériaux qu'il utilise et organise pour élever un édifice harmonieux. Un classicisme prolongé ne saurait que dégénérer en pseudo classicisme, car, n'ayant plus de désordre antérieur à transformer en ordre et en beauté, il se contente de copier des chefs-d'œuvre selon des recettes tout artificielles et extérieures¹.

Dans cette synthèse de 1933, où il prend acte des ferments de désordre constitutifs du classicisme, s'autorisant de Paul Valéry pour qui « tout classicisme suppose un romantisme antérieur² », Henri Peyre relaie cette idée qui court des années 1880 aux années 1930 parmi les spécialistes de la question classique : celle d'un « romantisme latent dans le classicisme français³ », exposée dans la thèse d'Émile Deschanel (*Le romantisme des classiques*), et dont la réciproque est également explorée (Pierre Moreau, *Le classicisme des romantiques*). Dans leurs divergences, ces travaux ont pour point commun de repenser la dualité du classicisme et du romantisme, non plus confrontés mais complémentaires. Les périodes classiques précéderaient et concluraient les périodes romantiques comme les années de paix annoncent et suivent les années de troubles, sans qu'il y ait étanchéité entre les différentes plages temporelles.

À son tour, Valéry assouplit les catégories *classique* et *romantique* d'une autre façon. Les qualités poétiques qu'il leur donne ne sont pas symétriques : la « singularité » des romantiques n'est donc pas inconciliable avec la « maîtrise » des classiques et les combinaisons sont possibles. Elles sont même souhaitables :

Classiques

Sont aussi ces auteurs qui dominent toujours leur œuvre – c'est-à-dire leurs nerfs, leurs défaillances, et gardent le commandement et l'esprit. Mais il arrive que la domination domine trop : et que la poésie dépérisse au bénéfice des marques extérieures de l'ordre, du goût⁴...

Comme Henri Peyre, il condamne les néo-classicisms, qui lui inspirent ce conseil : il ne fait pas bon être « trop » classique. Autrement dit, il existerait une forme de fanatisme classique contre lequel il met en garde, en ce qu'il détournerait le poète de sa tâche, qui est de *faire* (*poien*). Les classiques authentiques sont d'abord des poètes respectueux de leur métier, et selon cette perspective, « un romantique qui a appris son art devient un classique⁵ » – quand les néo-classiques les plus entêtés, trop occupés à être classiques, sortent tout bonnement du champ poétique.

1. *Ibid.*, p. 39.

2. Cité par H. Peyre, *ibid.*, p. 41. Valéry tient ces propos au cours d'un entretien avec F. Lefèvre. Ils sont repris dans un article intitulé « Situation de Baudelaire », *Variété II*, *op. cit.*, p. 239 : « *Tout classicisme suppose un romantisme antérieur. [...] L'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire.* ».

3. *Ibid.*, p. 41.

4. P. Valéry, *Cahiers 1894-1914*, t. IX (1908-1910), *op. cit.*, p. 159.

5. P. Valéry cité par M. Jarrety, art. cité, p. 369.

Après l'Armistice (est-ce coïncidence ou corrélation ?), la déclaration de paix est ratifiée par le plus grand nombre. Même les maurrassiens les plus engagés s'alignent et en 1924, Henri Clouard rejoint les apostats en reniant les dissentiments qu'il avait lui-même alimentés :

Il importe de dénoncer avec la gravité voulue ces inquisiteurs qui opposèrent classicisme et romantisme. J'ai un peu honte d'écrire cela moi-même, à l'âge de l'inexpérience et trompé par des raisonnements fallacieux, j'ai servi comme enfant de chœur dans de telles chapelles¹.

Henri Peyre enregistre le traité de paix :

Il n'est point question aujourd'hui pour nous de préférer systématiquement notre littérature classique à notre littérature romantique, et de présenter la première seule comme l'expression vraie de la France².

Cette précaution prend tout son sens dans le contexte de 1933, où l'on juge avec sévérité les mentalités d'avant-guerre. Les querelles esthétiques et leurs dérives politiques sont désormais identifiées, et l'on voit la double portée de l'affirmation d'Henri Peyre :

[...] ces temps-là sont révolus, et, grâce à Dieu, nous pouvons aujourd'hui proclamer, non sans fierté, que notre histoire littéraire compte plus d'un seul « grand siècle ».

À l'évidence, le recul historique joue un rôle :

Le mouvement romantique étant donc suffisamment reculé dans le passé, nous pouvons aussi renoncer à l'éternelle antithèse Classicisme-Romantisme, qui a hanté trop de nos prédécesseurs dans ces études³.

Pierre Moreau voit lui aussi venir le temps d'une synthèse, à laquelle il donne le nom d'*éclectisme*. Sa définition est la suivante :

Éclectisme : effort pour choisir parmi les doctrines et les tendances, tout ce qui peut survivre et s'accorder dans un fonds commun, ce qui affirme et non ce qui nie, selon la formule de Leibniz chère aux professeurs d'autrefois, c'est-à-dire ce qui concilie à toute la pensée humaine sans en renier aucun aspect. Toute vieille civilisation, qu'elle le sache ou l'ignore, est éclectique⁴.

Cet élan pacificateur lourd de sens n'empêche pas, chez Henri Peyre comme chez Pierre Moreau, André Suarès et bien d'autres, de maintenir la distinction entre le romantisme et le classicisme, mais non plus tant comme catégories exclusives l'une de l'autre, que comme deux tendances littéraires malgré tout encore signifiantes :

Il est possible [...] que, pris dans un sens profond, ces deux termes représentent deux pôles de l'esprit humain, entre lesquels oscillent périodiquement ce pendule imaginaire qui apparaît, à certains historiens, comme le symbole de l'évolution de la littérature⁵.

1. H. Clouard, *La poésie française moderne des romantiques à nos jours*, Gauthier-Villars et C^{ie}, 1924, cité par G. Charbonnier, art. cité.

2. Cette citation et la suivante sont extraites de H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, *op. cit.*, p. 11-12.

3. *Ibid.*, p. 14.

4. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, *op. cit.*, p. 380.

5. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, *op. cit.*, p. 14.

Sans doute les différences ne masquent-elles plus les convergences, désormais bien repérées¹. Ce serait pourtant une erreur de croire la hache de guerre définitivement enterrée. En 1931, même s'il note que la paix semble acquise, Pierre Moreau s'interroge encore :

Le divorce est-il définitif, que l'expérience a fini par prononcer entre ces deux notions opposées ?
Le romantisme est-il à jamais séparé du classicisme² ?

La doxa critique, alors même qu'elle admet la possibilité des conjonctions, préserve (et durablement) la double catégorisation. La nouvelle génération de théoriciens hérite d'un modèle de pensée qu'elle ne remet pas fondamentalement en cause : les œuvres, on l'admet, résistent aux anciens classements, qu'on s'efforce alors d'adapter, en redéfinissant continuellement leurs critères. Les propositions ne tarissent pas, qui persistent à renvoyer dos à dos classicisme et romantisme. On peut citer celle de Lionel Landry en 1927, « ceux qui tendent vers l'unité sont les classiques, vers la diversité sont les romantiques³ », ou celle de Pierre Moreau, très proche :

[...] le génie classique, épris d'unité, est le génie tempéré, au sens où tempérer consiste à mêler des éléments divers, pour modérer leurs excès ; et le génie romantique, échappant à l'unité, est le génie extrême, parce qu'il abonde jusqu'au bout dans son propre sens [...]. L'un, pour être universel, combine avec mesure les divers traits épars dans la nature ; l'autre, étant particulier et sûr de sa propre excellence, se contente d'être lui-même jusqu'au paroxysme⁴.

En employant le terme de *génie*, Pierre Moreau reste, avec sa génération, tributaire d'une vision essentialiste des mouvements littéraires. L'entente, pour cordiale qu'elle soit, n'aboutit pas à l'indistinction. C'est là le cœur du paradoxe relevé par Lise Forment, à savoir que « les partisans et les adversaires du classicisme ont contribué à fonder et consolider une *même* vision conservatrice du classicisme, en le construisant comme l'Autre indispensable, positif ou négatif, de la modernité⁵ ». C'est vrai, du moins, du point de vue de la réception, qui révisé son interprétation de l'histoire littéraire – mais qui ne remet pas en cause ses fondements épistémologiques.

Les écrivains se montrent moins conservateurs. La critique et la pédagogie ont beau soutenir un temps encore cette « antithèse », les milieux littéraires ne lui prêtent plus guère de valeur. Désormais, cette querelle n'est plus leur affaire, mais celle des spécialistes ou des ministères de l'instruction publique, et T. S. Eliot déclare dans une conférence de 1944 que « la description du classique qu'il a] l'intention de [...] donner devrait l'écarter du domaine de l'antithèse "classique" et "romantique" – couple de mots qui appartiennent à la politique littéraire⁶ [...] ».

On assiste en fait à des mutations géo-littéraires souterraines. Que *classicisme* ne s'oppose plus radicalement à *romantisme* ne signifie pas que tout jeu d'opposition soit aboli. Henri

1. H. Peyre développe ensuite quelques-unes de ces analogies. Il réaffirme par exemple que l'intérêt porté à la nature n'est pas l'apanage des Romantiques.

2. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, op. cit., p. II.

3. L. Landry, « Classicisme et romantisme, essai de définition », *Mercure de France*, 15 juillet 1927.

4. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, op. cit., p. 16.

5. L. Forment, *L'invention du post-classicisme de Barthes à Racine*, op. cit., p. 20.

6. T. S. Eliot, « Qu'est-ce qu'un classique ? », art. cité, p. 340.

Peyre voit d'autres camps prendre forme en 1930. À cette date, constate-t-il, le classicisme et le romantisme appartiennent tous deux au passé de la littérature :

Classicisme et romantisme, ces deux frères ennemis, peuvent donc aisément se réconcilier et s'unir aujourd'hui, pour s'opposer ensemble au moderne – jusqu'à ce que le moderne paraisse lui-même vieilli et vieillot à son tour. La vraie coupure de l'histoire littéraire, s'il fallait en fixer une, serait plutôt vers 1860 que vers 1820. Baudelaire, puis Rimbaud et Lautréamont, Dostoïewski [sic] et James Joyce, semblent aujourd'hui plus loin du romantisme, que les romantiques eux-mêmes ne le sont des classiques¹.

Henri Peyre ne s'explique pas davantage – ce n'est pas son sujet – mais on comprend pourquoi la querelle, en 1860, n'est plus la même qu'en 1820. En 1820, les Romantiques sont une avant-garde dont les positions sont encore très mal assurées dans un paysage essentiellement néo-classique. En 1860, le Romantisme est devenu à son tour un courant dominant, qu'une nouvelle avant-garde tente de détrôner – cette avant-garde très nébuleuse se rassemblant sous la bannière de la modernité. « Il faut être absolument moderne » est le mot d'ordre que beaucoup emprunteront à Rimbaud, lequel confond dans un même mépris les classiques et les romantiques ou tout au moins les classiques et les romantiques de seconde génération². Mais Henri Peyre a raison de noter qu'au début du XX^e siècle, il n'y a plus lieu de rejeter ni le classicisme ni le romantisme, parce qu'ils n'ont plus vocation à s'imposer. Dans la mise en évidence d'une nouvelle problématique, Henri Peyre a aussi le mérite de faire la part des choses. Car ce qui nuit grandement à la clarté historique, c'est un certain bruit terminologique, brouillant surtout les notions souvent assimilées de romantisme et de modernité. Or si l'on convient que les deux notions, malgré leurs points d'intersection, ne sont pas équivalentes, alors les nouveaux jeux d'alliance apparaissent plus nettement. En établissant que le romantisme, selon une définition largement acceptée et déjà posée par M^{me} de Staël, réfère à la domination des sentiments sur la raison, de l'individuel sur l'universel, et que la modernité renvoie d'abord à une forme d'optimisme historique fondé sur la confiance en la science, les points de contact entre romantisme et modernité sont évidents (par exemple, le refus d'une soumission à des normes prétendues transcendantes), mais les points de divergences ne le sont pas moins (par exemple, la modernité établit ses certitudes de progrès sur une foi en la raison, là où le romantisme doute des vertus de celle-ci). Ces précisions faites, apparaissent non pas deux, mais trois principaux protagonistes – modernité, classicisme, romantisme – et deux jeux d'alliance. Le premier, qu'on peut appeler par commodité le camp « gidien », fait du classicisme et de la modernité des alliés contre le

1. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, *op. cit.*, p. 15.

2. Dans sa lettre dite « du voyant », Rimbaud se montre très ironique envers les héritiers du « Divin Sot » que fut Racine et ceux des « vieux imbéciles » qui n'ont « trouvé du Moi que la signification fausse » – c'est-à-dire les adeptes du cartésianisme. Mais il met également les Romantiques au banc des accusés, jugeant Lamartine « étranglé par la forme vieille », Hugo « *trop cabochard* » et Musset « quatorze fois exécration ». Ce qu'il veut, c'est une poésie tournée vers l'action et vers la vie, renouant avec les racines d'un paganisme grec ; une poésie qui rompt aussi bien avec l'intellectualisme classique qu'avec le sentimentalisme romantique (Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871).

romantisme ; tandis que le second camp, mis au jour par Henri Peyre, réunit le classicisme et le romantisme contre la modernité.

On devra se demander sur quel échiquier France, Régnier et Boylesve se positionnent. En un sens, France semble appartenir à l'ancien système binaire, qui opposait encore romantisme et classicisme. Pour Paul Souday, il est évident qu'« on reconnaîtra dans M. Anatole France, tout parnassien qu'il était alors, un précurseur de la réaction contre le romantisme et ses succédanés¹ ». On est tenté de donner raison à Paul Souday à la lecture des *Dieux ont soif*. Tout peintre néo-classique qu'il est, Évariste Gamelin est aussi un héros romantique emblématique. Les crimes qu'il a commis sous le régime de Robespierre lui inspirent, au moment de la chute, des protestations aux accents mussetiens :

Élodie, je ne puis plus accepter ton amour. [...] J'ai fait à ma patrie le sacrifice de ma vie et de mon honneur. Je mourrai infâme, et n'aurai à te léguer, malheureuse, qu'une mémoire exécrée... Nous aimer ? Est-ce que l'on peut m'aimer encore ?... Est-ce que je puis aimer ? [...]

Je ne me reproche rien. Ce que j'ai fait, je le ferais encore. Je me suis fait anathème pour la patrie. Je suis maudit Je me suis mis hors de l'humanité : je n'y rentrerai jamais. (DS, p. 324-325)

N'entend-on pas là les échos du discours de Lorenzaccio qui, lui aussi, endosse le rôle du héros maudit ? Comme lui, il se déclare indigne des élans affectifs qu'il inspire. Comme lui, il se situe dans une sous-humanité qui est aussi une forme de sur-humanité, la grandeur d'âme rendant presque indifférent l'engagement au service du bien ou du mal. Mais il est une différence fondamentale entre les deux personnages, et la mort violente qui les frappe ne les met pas à niveau. Non seulement celui de Musset rachète ses crimes par une cause sublime là où celui d'Anatole France se voit refuser cette accréditation, mais surtout la voix narrative des *Dieux ont soif* dissonne avec celle du personnage. Évariste se figure en héros romantique, mais le narrateur, un humaniste qu'épouvante visiblement la violence révolutionnaire, n'étaye pas ce statut. Anatole France confronte par l'entremise de son personnage et de son narrateur deux caractères humains, et les romantiques révolutionnaires n'ont pas la faveur de cet humaniste bienveillant et modéré.

À la différence de son aîné, Henri de Régnier assume parfaitement le double statut romantique et classique. Bertrand Vibert fait ce postulat que « Régnier ne vise pas autre chose que cette synthèse, et qu'elle est sa manière à lui d'être moderne² ». On suivra cette piste, tout en observant que « sa manière d'être moderne », c'est en un sens de s'opposer à une certaine

1. P. Souday, « Le classicisme d'Anatole France », art. cité, p. 66. P. Souday remarque qu'« Il est, du reste, amusant de constater, comme on l'a pu faire pour *Les Dieux ont soif*, que M. Anatole France juge le romantisme et la Révolution avec une sévérité presque égale à celle de certains théoriciens de droite et les a même devancés dans cette voie. Il faut croire que ces opinions historiques et littéraires n'ont pas de lien nécessaire avec telles ou telles opinions politiques » (p. 70). Cela explique peut-être pourquoi *L'Action française* l'a relativement peu attaqué.

2. B. Vibert, « Roman moderne, qu'est-ce à dire ? Sur *Le Divertissement provincial* d'Henri de Régnier », art. cité, p. 103.

vision de la modernité, telle que nous l'avons définie plus haut. En effet, Régnier n'est pas *moderne* dans la mesure où il prêterait foi aux discours de progrès qui font de l'intelligence humaine le vaisseau certain du bonheur à venir ; en revanche, Régnier est bien moderne – on s'en assurera – si être *moderne* veut dire défendre une certaine autonomie de la littérature. Dans cette acception, la *modernité* de Régnier rejoint le *romantisme* au sens indiqué plus haut.

Ce sont bien les termes du problème qui se pose aux écrivains du premier XX^e siècle, tels que Branka Sarančič les identifie. Elle part de ce constat :

En suivant la leçon donnée par Bergson, qui prétendait dépasser le fameux divorce entre raison et sensibilité, les défenseurs de la « modernité littéraire » refusent d'accepter l'antinomie classique vs romantique¹.

Elle explique ensuite l'enjeu de ces aspirations à un « classicisme moderne » :

Tout se passe comme si le véritable enjeu de leur entreprise était moins de faire redécouvrir les auteurs du dix-septième siècle, que de dénoncer – par analogie – leur propre situation de dépendance vis-à-vis des autorités politique et littéraire établies².

Les promoteurs d'une identité nationale ont la main mise sur le Grand siècle des lettres ; la leur reprendre, c'est moins vouloir rétablir une vérité sur ces Classiques, que chercher à reconquérir une liberté dans l'institution littéraire. Réclamer les droits de la modernité sur le classicisme, c'est revendiquer l'indépendance des lettres. Cela explique pourquoi Proust, pour reprendre l'expression de Branka Sarančič, avance un *Contre Sainte-Beuve*, et non un « *Pour Saint-Simon* ». Les Classiques ont été confisqués par les pouvoirs conservateurs, et la critique officielle, incarnée par Sainte-Beuve, est combattue sur son terrain :

[...] il n'est plus question de mettre la littérature au service d'une « cause supérieure », mais de l'ériger en force subversive qui s'opposera à toute tentative d'instrumentalisation de la pensée. Classicisme moderne : défense de l'autonomie du littéraire³.

À cet égard, Branka Sarančič a raison de préciser que les classiques modernes, opposés aux esprits dogmatiques, ont aussi bien pour adversaire les « modernistes » que les « traditionalistes ».

Qu'advient-il, avec ces éclaircissements, du camp « gidien » (le moderne et le classique s'associent contre le romantique) et de l'autre camp (le romantique et le classique s'associent contre le moderne) ? Si *moderne* veut dire ici « moderniste », on peut constater que des écrivains comme Proust ou Régnier ont plutôt rallié le second camp. Or, fait majeur pour l'histoire

1. B. Sarančič, « Le "siècle classique" à l'épreuve de la "modernité littéraire" », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 28-29, 2002, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 5.

3. *Ibid.*, p. 7-8.

littéraire à suivre, c'est le premier camp qui, vainqueur, commandera la distribution des partis¹. L'esprit d'avant-garde dominera bientôt le monde de l'art et rendra caduque la querelle entre modernité et classicisme. Antoine Compagnon analyse ce processus qui fait qu'« aujourd'hui [...] le moderne [étant] aussitôt suranné, il s'oppose moins au classique comme intemporel, qu'au démodé, c'est-à-dire ce qui est passé de mode, le moderne d'hier² ». Il explique cette nouvelle répartition des forces par le phénomène bien connu de rétrécissement du temps ou d'accélération de l'histoire :

[...] avec l'avènement de la « modernité », la distinction du présent et du passé s'évanouit d'elle-même dans l'éphémère. L'antithèse entre le goût classique et le goût moderne cesse d'être significative, le classicisme n'étant plus désormais perçu que comme le romantisme d'hier³.

Dans ce système de pensée, l'idée que « les classiques furent romantiques en leur temps, tandis que les romantiques seront les classiques de demain⁴ » prend un sens bien différent de celui que lui avait donné ses premiers promoteurs. Antoine Compagnon laisse parler Hans Robert Jauss, qui a bien vu qu'à l'ère moderniste, le classicisme est entendu « comme le succès qu'ont obtenu jadis les œuvres du passé, et non plus comme une perfection soustraite aux effets du temps⁵ », ce qu'il commente ainsi :

La modernité bascule sans cesse dans le classicisme et devient sa propre antiquité. C'est en ce sens qu'elle ne s'oppose plus à rien, sinon demain à elle-même⁶.

Or les classiques modernes du second camp – en réalité des classiques-romantiques résistant au modernisme –, par la vision de l'histoire littéraire qu'ils proposent, assumant, en classiques, des héritages qu'ils se donnent la liberté, en romantiques, de retraiter singulièrement, semblent avoir eu la prescience du paradoxe présenté par Antoine Compagnon. Ils seront toutefois les perdants de l'histoire et l'engrenage moderniste entraînera le XX^e siècle dans une tout autre compréhension de la création littéraire. Leur position (celle de France, de Boylesve et de Régnier notamment) n'en est pas moins intéressante et mérite un examen plus approfondi.

1. Pour Suzanne Guerlac, le classicisme moderne du début du XX^e siècle est une étape conduisant à la nouvelle formule moderne : « Pour résumer : une esthétique se développe à l'intérieur d'un champ discursif projeté selon deux axes, celui de l'opposition classique/moderne [...] et celui de l'opposition classique/romantique [...]. Une esthétique de la modernité s'engendre, pour ainsi dire, entre ces deux séries, à travers des transformations – ou des contaminations – réciproques » (« La Politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne », art. cité, p. 411). À notre entendement, donc, c'est plutôt de la seconde série que naît l'esthétique de la modernité qui dominera le premier XX^e siècle.

2. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 25-26.

4. *Ibid.*, p. 26.

5. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1978, cité par A. Compagnon, *op. cit.*, p. 27.

6. *Ibid.*, p. 27.

B. France, Boylesve et Régnier dans les nouvelles Querelles des Anciens et des Modernes

1. Des classiques romantiques... contre une certaine modernité ?

Quelle position France, Régnier et Boylesve tiennent-ils au juste, dans les querelles (et les réconciliations) contemporaines ? Il faut au préalable prendre garde à un effet d'optique, causé par l'apparente dualité de leur œuvre. Les auteurs eux-mêmes conviennent d'une distinction entre romans « contemporains », dont les récits se déroulent de leurs jours, et romans « historiques » (au sens large), l'Ancien Régime prêtant son cadre temporel à l'histoire. À la marge des romans en costumes en effet, Anatole France publie des romans mondains, *Le Lys rouge* (1894), *L'Histoire comique* (1903), qui mettent en scène la vie parisienne ; des livres de souvenirs comme *Le Livre de mon ami* (1885) ou *Pierre Nozière* (1899) ; des ouvrages où dominent dialogues philosophiques et réflexions sur l'actualité (*L'Histoire contemporaine*, 1897-1901). La part la plus visible de l'œuvre de Boylesve est faite quant à elle de romans rapportant des épisodes de la vie de province à la fin du XIX^e siècle, par exemple *La Becquée* (1901) ou *L'Enfant à la balustrade* (1903), entre autres récits contemporains (*Mon Amour*, 1907 ; *Le Dangereux Jeune Homme*, 1921, etc.). Enfin, Régnier souligne lui-même la bipartition de son œuvre par des indications génériques, donnant à *L'Amphisbène* (1912) ou au *Passé vivant* (1905) le sous-titre de « roman moderne » – par opposition implicite aux romans historiques qui précèdent (*La Double Maîtresse*, *Le Bon Plaisir*, *Les Rencontres de M. de Bréot*).

Toutefois, les étiquettes ne doivent pas nous tromper et nous conduire à associer de façon rigide roman contemporain et modernité ; roman en costumes et classicisme. La tentation est pourtant forte de distinguer deux Régnier ou deux Boylesve, comme si, tour à tour, un écrivain pouvait embrasser le parti des Anciens et celui des Modernes ; comme si la Querelle, intériorisée, s'écrivait d'un roman l'autre. Chez les trois écrivains, les romans costumés alternent dans une régularité approximative avec les romans contemporains, plus nombreux. Faut-il en déduire une indécision fondamentale entre deux personnalités d'écrivain – alternantes ou concomitantes ? Il faut néanmoins prendre en compte cette difficulté essentielle, qui est qu'un cadre diégétique contemporain n'est pas nécessairement une apologie de l'art ou de la vie moderne, tant s'en faut ; et qu'un cadre historique n'implique pas davantage une défense des modèles anciens. *Le Passé vivant* par exemple, « roman moderne », porte un regard critique sur le personnage qui incarne le mieux la modernité triomphante, Maurice de Jonceuse, homme d'affaire qu'un train de vie trop soutenu pousse au bord de la dépression. Le Grand Siècle n'apparaît pourtant pas plus salubre et *Le Bon Plaisir* montre les lois cruelles qui régissent la vie de cour sous le Roi Soleil. Mieux vaut sans doute abandonner cette trop facile division, et considérer que le choix

d'un cadre diégétique ancien ou actuel ne vaut en rien prise de position idéologique ; esthétique encore moins.

L'ambivalence qui est au principe de l'œuvre de Régnier appelle des remarques. Sa résistance aux classements bipartites a pu nuire à la réception de son œuvre, à ses débuts. Julien Schuh note que le jeune poète est présent aussi bien dans les obscures revues d'avant-garde que dans la presse à gros tirage, plus classique ; « Pourtant, il semble partout à la marge : trop classique pour les uns, trop innovateur pour les autres, sa position dérange¹ ». Esquivant les catégorisations strictes, à l'heure où les positions médianes ne bénéficient pas encore d'une bonne représentativité, Régnier n'entre pas pleinement dans les cadres de pensée du temps :

Régnier est difficile à placer sur l'échiquier littéraire ; on peut le critiquer ou le louer pour les mêmes raisons au sein d'un groupe donné. Les comptes rendus de ses œuvres sont structurés par l'opposition entre classicisme et décadentisme ou symbolisme, mais ces termes n'ont pas le même sens selon les revues. Le problème est résumé par Paul Ginisty en 1892 : « *Tel qu'en Songe*, par M. Henri de Régnier. Dire que certains novateurs lui reprochent déjà d'être "classique"² ! »³.

Mais dans les années qui suivent le tournant du siècle, cette double inscription est beaucoup mieux entendue et beaucoup reconnaissent la possibilité d'une conjonction d'héritages. Régnier devient alors emblématique, lui chez qui les forces en tension sont maintenues dans le *statu quo* le plus équilibré. Il fait lui-même le bilan de ce parcours dans un article daté du 1^{er} février 1921, repris dans les *Proses datées* sous le titre « La grande querelle⁴ ». Pour lui, c'est toujours la même bataille qui se joue : celle qui confronta Perrault à Boileau annonce le conflit du début du XIX^e siècle qui « opposa en une lutte fameuse les Classiques aux Romantiques et qui, renouvelée, éteinte, reprise, se continue encore de nos jours, ainsi que l'atteste la polémique intervenue entre M. Charles Maurras et M. Raymond de la Tailhède et au sujet de laquelle M. Émile Henriot a institué une "enquête" dont il publia les résultats dans la revue *la Renaissance*⁵ ». Régnier interprète ensuite les résultats de cette enquête menée en 1920 et 1921. Il lui apparaît d'abord que le Romantisme et le Classicisme, au nom desquels on continue malgré tout de se déchirer, n'existent plus en tant que tels :

Remarquons tout d'abord qu'il n'y a plus actuellement à proprement parler de Classiques et de Romantiques au sens où on l'entendait aux environs de 1830. Le Classicisme et le Romantisme de cette époque ont pris fin, et les procédés littéraires qui caractérisaient les deux écoles rivales sont à peu près hors d'usage⁶.

Il constate la disparition « d'un Romantisme et d'un Classicisme d'école » mais aussi « la permanence toujours vivante d'un esprit classique et d'un esprit romantique », d'un « double

1. J. Schuh, « Henri de Régnier dans les revues (1885-1911) », dans B. Vibert (dir.), *Régnier tel qu'en lui-même enfin ?*, Garnier classiques, 2014, p. 64.

2. P. Ginisty, article publié dans *L'Année littéraire*, 1892.

3. J. Schuh, art. cité, p. 68-69.

4. H. de Régnier, « La grande querelle », *Proses datés*, Mercure de France, 1925, p. 161-167.

5. *Ibid.*, p. 162.

6. *Ibid.*, p. 162-163.

courant d'esprit et [d']une divergence profonde dans la compréhension de l'art et de la vie »¹ dont il expose les principes :

N'est-il pas avéré que l'esprit classique donne le pas à l'intelligence et à la raison sur l'imagination et la sensibilité, à la discipline sur l'inspiration, à l'ordre et à la mesure sur l'abondance et l'exaltation, au général sur le particulier, à la pensée sur le sentiment ? L'esprit classique croit à la règle et l'impose ; l'esprit romantique la rejette et la nie ou plutôt il a foi en celle que se fixe l'individu. Il favorise l'expansion de la personnalité que l'esprit classique tend à limiter. Il y a donc entre eux opposition foncière, que ce soit dans la conception de l'art ou dans la conception de la vie².

Entre ces deux principes, Régnier balance, certes, mais il ne les croit pas inconciliables et, s'il s'improvise classique, n'en demeure pas moins résolument et absolument romantique. Et même plus, il a la conviction que l'art a beaucoup à gagner à cette conjugaison :

[...] s'il y a divergence fondamentale [...] entre l'esprit classique et l'esprit romantique, un certain accord n'est pas impossible entre eux chez certains êtres et à certaines époques privilégiées, et cet accord produit une magnifique harmonie et un équilibre fécond. Lorsqu'il a lieu, cet événement admirable met fin momentanément à la « querelle » qui ne reprend sa raison d'être qu'aux périodes où prédomine trop exclusivement une des deux tendances en question et où le conflit qui les oppose se fait sentir plus clairement. Ce n'est point le cas du temps où nous sommes³ [...].

Il va encore plus loin et, tenant l'équilibre, assure qu'« un classicisme sans romantisme créerait un état de sécheresse et de pénurie regrettable, de même qu'un romantisme sans classicisme entretiendrait un état de turbulence et d'incoordination également fâcheux⁴ ». Il prétend compléter « l'unanimité temporaire » des « signataires de l'enquête de M. Émile Henriot », qui penchent majoritairement pour « l'union des deux esprits ». Il serait donc faux de considérer deux écrivains successifs – un Symboliste devenu classique – chez un homme pour qui ces grilles de lecture sont partiellement inopérantes. Pas de rupture dans son œuvre donc, mais une grande cohérence, qui n'empêche pas de lentes évolutions.

Quoi qu'il en soit, affirmer des positions classiques, fussent-elles compatibles avec des positions romantiques, c'est aussi, tant pour Régnier que pour Boylesve et France, mettre à distance une certaine modernité, qui reste à définir. Effectivement, s'il arrive que Régnier fasse résolument valoir son classicisme, c'est bien moins pour se faire le chantre d'une renaissance du Grand Siècle – ce qui n'est absolument pas son affaire – que pour témoigner son hostilité envers certains travers contemporains. La sévérité de Régnier envers les siens est manifeste dès les premières pages des *Cahiers*. C'est même singulièrement dans ses plus jeunes années que son jugement sur les auteurs vivants est le moins amène – comme si Régnier, jeune écrivain, se méfiait de

1. *Ibid.*, p. 163-164.

2. *Ibid.*, p. 164.

3. *Ibid.*, p. 165.

4. *Ibid.*, p. 167.

ce qui se targue d'être moderne¹, du moins au sens premier qui veut que ce qui est moderne, c'est d'abord ce « qui est soumis à la mode », c'est-à-dire ce qui est éphémère et promis à un prompt oubli.

Bien sûr, il est de bon ton, pour un esthète de ces années-là, de se proclamer au-dessus de la mêlée. Mais par delà la pose de rigueur, un vif sentiment de décalage le conduit à noter l'« impression d'inintérêt qu'il a] toujours éprouvée de [ses] contemporains des lettres » (C., 1891, p. 256) et à s'interroger :

Peu de mes contemporains me paraissent intéressants, soit en tant que gens qu'on lit, soit qu'on rencontre. Cela vient-il d'une supériorité sur eux ou d'une incapacité à les comprendre ? (C., 1890, p. 222)

L'enjeu est d'abord stylistique et son vœu est clair :

Il faudrait remonter le cours de la langue jusqu'à ses fondements et réviser la tradition de style qui s'est formée, souvent à faux, j'en suis certain, retrouver la filière véridique. La littérature est à refaire depuis un certain point. Nous opérons sur des données de style fausses – le filon français est falsifié. Il faudrait retrouver les mauvaises sutures – en somme travailler à une sorte d'orthopédie littéraire, qui concernerait la langue, quitte ensuite à s'occuper de moyens admissibles et expressions de la pensée.

Ce serait un beau travail et qui vaudrait mieux que de contribuer à augmenter l'actuel gâchis. (C., 1890, p. 231)

L'auteur de M. de Bréot appelle à un retour aux origines linguistiques, non pas sans doute en philologue érudit, mais en écrivain impeccable qui espère retrouver quelque chose d'une essence pure, non gauchie, de la langue française, incarnée principalement dans la langue littéraire d'Ancien Régime, qui en sonne l'heure de gloire. L'hostilité de Régnier envers certains de ses contemporains n'a d'égal que son envie de se démarquer d'eux. La littérature de son temps, dévoyée (la métaphore de l'orthopédie indique bien une déviance), doit renouer avec la tradition si elle ne veut pas être reléguée dans l'histoire littéraire comme accessoire et accidentelle :

Il faudrait être un écrivain de grande tradition, être une des vertèbres de l'épine dorsale de la littérature. Les gens à la Goncourt sont de petits os métacarpiens. (C., 1891, p. 251)

La métaphore est explicite. Ce classique de la nouvelle heure, vertèbre ajoutée à une longue lignée, Régnier se propose de le devenir, s'inscrivant par exemple, dans le recueil *Flamma tenax*, dans un lignage qui va de Ronsard à Hugo et Baudelaire, en passant par Chénier.

Quelques-uns de ses contemporains sont donc tout à fait épargnés, cela dit surtout des aînés, en particulier Baudelaire, Heredia ou Mallarmé qu'il encense à toute occasion. Comme si la qualité des textes était fonction inverse de leur nouveauté, c'est à ses plus immédiats

1. Ce qui ne l'empêche pas, bien sûr, de vouer un culte à Baudelaire, à Mallarmé et à quelques autres éminents modernes.

contemporains que vont ses plus rudes invectives¹, même s'il révisera postérieurement quelques-uns de ses jugements dans le sens de l'indulgence. Régnier s'attendrait-il avec le temps ? Le contexte d'écriture doit être pris en compte pour en juger. La critique est beaucoup plus mordante dans les jeunes années (de la fin des années 1880 aux années 1900) : c'est aussi qu'elle n'est pas destinée à la publication, mais réservée aux *Cahiers* privés, ou alors à quelques revues de combat, au public restreint et « du métier ». En comparaison, la critique ultérieure, publiée pour l'essentiel dans les années 1900 à 1920, est plus clémente : mais aussi elle est livrée à un plus grand public. Régnier y fait figure de sage, faisant fi des petites querelles d'écoles. Non qu'il y ait là de l'hypocrisie ; c'est au contraire un trait honorable de son caractère qui le conduit généralement à respecter l'image publique de ses pairs et à nuancer ses reproches, dans un effort de justice². Certains jugements sévères de la jeunesse seront tout bonnement révisés. Il faut dire que les œuvres révisées n'appartiennent plus à la dernière actualité, comme celle de Pierre Loti, à qui reviendra l'estime du critique aussi bien dans les *Cahiers* que dans différents articles³, alors qu'il blâmait en 1888, dans ses notes personnelles, « cette prose flasque, assommante et impuissante » (C., 1888, p. 153). Sa notoriété consolidée et avec elle sa magnanimité, Régnier devient assez tôt un « aîné bienveillant tout disposé à offrir ses services, efficaces et discrets⁴ », intercédant en faveur de Francis Jammes pour qu'il paraisse à la *Revue blanche* et au *Mercur*, ou pour Paul Valéry auprès de *La Revue de Paris*. Plus tard, Régnier proclamera son admiration pour les œuvres de Marcel Proust, de Paul Morand, de Jean Giraudoux ou de Jean Cocteau – même si, dans sa grande liberté de jugement, il demeurera hermétique à des œuvres que la postérité placera au premier rang, les Dadaïstes et les Surréalistes notamment⁵.

France aussi se veut d'une certaine manière le champion des anciens contre ses contemporains. On le lui a assez reproché : en tant que critique littéraire du *Temps*, son rôle consistait en partie à « lancer » les jeunes auteurs méritants. Or, d'après Remy de Gourmont, il s'acquittait au plus mal de cette tâche :

Il fallait [...] le formidable aplomb dans la fumisterie qui caractérise M. Anatole France, ce critique tout à fait déprécié qui, lorsque paraît un livre d'art, disserte la première semaine sur

1. En 1914, il juge préférable de relire tout Victor Hugo « au lieu de perdre [son] temps à lire des inepties contemporaines » (C., p. 704).

2. Sauf peut-être en ce qui concerne André Gide, dont il loue l'œuvre à ses débuts, pour la condamner dans les termes les plus cruels ensuite. Outre leurs divergences littéraires, les différends personnels qui ont éloigné les deux anciens amis entrent sans doute pour beaucoup dans la virulence des derniers propos de Régnier sur Gide. Pour plus de détails sur les raisons de cette rancune, voir l'introduction à la *Correspondance André Gide-Henri de Régnier* (éd. établie par D. J. Niederauer et H. Franklyn, Presses universitaires de Lyon, 1997).

3. Articles repris dans *Proses datées* (1925) : « Devant Stamboul » et « Viaud et Loti » ; et dans *Vues* (1926), « À Stamboul au temps de Loti ».

4. B. Vibert, « Introduction », *La Canne de jaspe*, *op. cit.*, p. 196.

5. La condamnation est sans appel : « En poésie je ne vois absolument rien. [...] Je n'oublie pas Dada ; je le néglige. Ce sont des bêtises » (F. Lefèvre, « Une heure avec M. Henri de Régnier », 2^{ème} série, *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 22 novembre 1924, p. 1-2). P. Lachasse ajoute Radiguet à la liste de ses inimitiés littéraires (« Des pleins et des déliés. Les paradoxes du feuilleton du *Figaro* », art. cité).

La Fontaine, la seconde sur Boileau, la troisième sur Jeanne d'Arc ; la quatrième insinue, avec sa fausse ingénuité d'inguérissable envieux : « J'aurais aimé... Il est trop tard¹... »

Il faut croire que cette opinion s'est vite banalisée, parce que Lucien Descaves lui adresse les mêmes reproches dans des termes sensiblement identiques :

Jamais, vous m'entendez, *jamais* Anatole France n'a daigné parler des efforts des jeunes... [...] Ah ! si, de temps en temps, il lance un Moréas, parce qu'il sait que ça ne tire pas... à conséquence, d'abord, et à plus de deux à trois cents exemplaires, ensuite. [...] En revanche, qu'un livre de valeur soit publié, vous lirez au *Temps*, dans le mois de son apparition, un article sur Pascal, un autre sur la *Vie des Saints*, un troisième sur... un sonnet de Boileau ! [...] C'est comme cela qu'il entend son rôle de critique moderne².

France a rendu justice à Jean Moréas, dont il approuve l'École romane fondée en 1890 ; il n'a pas dédaigné non plus le jeune Proust, dont il a préfacé *Les Plaisirs et les Jours*. S'il est assez hostile au Symbolisme de 1885, il est malgré tout des premiers à avoir reconnu l'apport majeur de Baudelaire, de Verlaine, mais aussi de Villiers de l'Isle-Adam et de Barbey d'Aurevilly. Mais il faut convenir que les griefs de Gourmont et de Descaves ne sont pas tout à fait injustifiés et que France est plus porté aux lectures classiques, comme il le confie en 1903 au *Giornale d'Italia* : voilà dix ans à cette date qu'affranchi de son travail de chroniqueur, il s'est à peu près désintéressé des nouvelles parutions, au profit des auteurs anciens et des ouvrages d'histoire³.

Boylesve n'affiche pas une telle prévention contre les nouveaux auteurs et déclare même au cours d'un entretien de 1924 avoir « toujours beaucoup aimé les écrivains plus jeunes que [lui]⁴ ». De fait, il reconnaît du talent à François Mauriac, Paul Morand, Henri Montherland, Maurice Genevoix, et même des auteurs de la NRF, Valéry Larbaud, Jacques Rivière et André Gide, qu'il qualifie de maître. Ce qui ne l'empêche pas d'être aussi imperméable aux mouvements pionniers des années 1910 qu'il avait repoussé, dans sa jeunesse, ceux des années 1880.

Pour mener cette lutte contre une littérature contemporaine dévoyée, rien de plus stimulant que de se trouver des ennemis. Les repoussoirs modernes ne manquent ni chez France, ni chez Régnier, ni même chez Boylesve, et il faut maintenant les identifier, ainsi que les causes de leur rejet. Jules Huret, résistant aux exubérances de la fin de siècle, ne ménage pas les néologismes pour épingle les tenants de la nouvelle tendance, ces « décadents, déliquescents, symbolistes, ésotériques, verbolâtres, magistes, instrumentistes, impressionnistes⁵ ». À sa suite, les trois

1. Telle est l'opinion de Gourmont dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) de Jules Huret, Thot, 1982, p. 134.

2. *Ibid.*, p. 217.

3. C'est ce que rapporte M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, *op. cit.*, p. 288. La spécialiste de France note la sévérité particulière du jeune France à l'endroit d'auteurs dont il dut bien, plus tard, reconnaître les mérites. Nommé au comité de sélection du troisième recueil du *Parnasse contemporain* (1875), il refusa Charles Cros, Verlaine et Mallarmé, en donnant pour ce dernier cette justification : « Non, on se moquerait de nous » (M.-C. Bancquart, « Introduction », *Anatole France, Œuvres*, La Pléiade, t. I, p. LIII).

4. Voir F. Lefèvre, « Une heure avec M. Henri de Régnier », 2^{ème} série, *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 3 mai 1924, p. 2.

5. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*

académiciens s'accordent dans le mépris des Naturalistes et des Décadents – comme tout le monde ou presque après 1890. Là où les avis divergent, bien sûr, c'est sur le Symbolisme, avec lequel Régnier conserve de fortes affinités.

Le Naturalisme, par eux confondu avec le mouvement décadent qui en serait une excroissance, est uniformément déconsidéré. Boylesve, ainsi, se dit également heureux d'éviter son mauvais goût et l'angélisme des romans pour jeunes filles :

Ah! mon lecteur, foin des créatures viles, des êtres écœurants, des louches tripoteurs, des veules voyous dont vivote la librairie moderne! Il s'agit d'oublier ces misères. Point davantage de personnages impeccables : race odieuse comme l'absolu, comme l'idée pure, comme toutes les conceptions des pédants, qui ne participent pas de la gracieuse imperfection des choses créées. (LAP1, p. 10)

Les Décadents siègent aussi au banc des accusés naturalistes :

Maintenant je vous prie de croire que je ne vais pas placer mon monde dans des endroits où l'odorat et la vue courent risque d'être offensés, ni dans ces maisons pauvres et grises où nous puisons nos documents quand il s'agit de fixer l'histoire des mœurs, ni dans ces hôtels somptueux de Paris qu'il est indispensable de faire habiter par des gens tarés, pour peu que l'on tienne à prouver, dès la première page, que l'on est un écrivain sérieux. (LAP1, p. 11)

Boylesve est aussi, comme France, l'ennemi des emportements romantiques, qui heurtent son sens de la mesure. Il se plaint « du verbalisme de Hugo¹ », des « artifices déplorables de notre rhétorique romantique contemporaine² ». Régnier est sans nul doute moins injuste envers les apports romantiques.

Là où les trois écrivains se rencontrent, c'est dans une même incrimination des licences de la langue contemporaine – même si leur purisme n'atteint pas, dans les faits, le même degré. C'est l'heure où ce purisme grammatical commence à hanter les esprits, allant s'accroissant dans l'entre-deux-guerres³. Régnier n'est donc pas vraiment original dans ses griefs lorsqu'il accuse sa génération de ne plus savoir le français. Dans la correspondance avec Vielé-Griffin, les écrivains francophones belges sont régulièrement invectivés pour l'impureté de leur français. La question de la nation n'y est pas étrangère : Régnier s'en prend aux poètes belges, mais aussi au Grec Moréas, au Polonais Teodor de Wyzewa, au Russe Rodolphe Darzens. La plaisanterie adressée à Vielé-Griffin n'apparaît donc pas tout à fait innocente : « Que dis-tu si nous publions dans les *Entretiens* ma généalogie comme celle du seul poète à peu près français⁴ ? ».

Cette ignorance de la langue française agace aussi bien René Boylesve :

1. R. Boylesve, « Notes sur Pascal », *Varia*, *op. cit.*, p. 13-14.

2. R. Boylesve, *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 213.

3. Voir G. Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Gallimard, 2002 et *Le rêve du style parfait*, Presses Universitaires de France, 2013. William Marx interprète ce « moment grammatical » comme un effort de résistance à la dévalorisation de la littérature, qui se retranche alors derrière des spécificités formalistes (*L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Minuit, 2005).

4. H. de Régnier, lettre du 6 juin 1891, *Correspondance (1883 – 1900)*, *op. cit.*, p. 603.

On n'exige pas plus la connaissance de la langue pour l'écrivain que les rudiments les plus élémentaires du dessin pour le peintre. On ne demande ni clarté ni raison ni agrément dans la conception et l'exécution d'une œuvre d'art¹.

Mais le reproche, chez lui, est de nature plus encore stylistique que linguistique. La poésie contemporaine – symboliste –, surtout, suscite son indignation pour sa licence excessive dans la versification. C'est la raison pour laquelle Boylesve dit s'être détourné d'un genre vers lequel le poussait pourtant son inclination naturelle :

[...] il y a en moi un goût poétique dominant – que j'aurais sans doute cherché à satisfaire par le vers si je ne m'étais trouvé à une époque où les jeunes écrivains avaient décrété l'abolition du vers régulier. Le vers libre m'ayant toujours paru faux, j'ai essayé de contenter par la prose, et sous l'influence du style d'Anatole France, mon penchant naturel pour la prose rythmée, équilibrée, harmonieuse et pour la page parfaitement pure².

Cette déclaration est d'autant plus intéressante que Boylesve se donne tantôt France pour mentor, tantôt Régnier, pourtant poète symboliste, même si l'on sait qu'il admire moins Régnier pour les quelques coups d'audace formelle de la jeunesse que pour le charme poétique profond de la maturité (qui touche aussi bien l'œuvre en prose). Ces goûts et aversions s'expliquent : pour Boylesve, licence d'écriture et licence morale vont de pair. Au demeurant, l'excès (moderne) de liberté ôte paradoxalement au plaisir (classique) de la conquérir :

Oh ! comme il est périlleux de raconter une aventure délicate, à une époque où la licence dans les ouvrages romanesques est sans bornes ! Les abus des goujats, dans la liberté d'écrire, tueront – si ce n'est déjà fait – ce qu'il y avait de charmant à écrire librement, en notre langue, pourvu qu'on fût honnête homme. (LAP1, p. 10)

L'un des principaux procès intentés par Boylesve à la littérature de son époque, c'est bien celui d'éblouir le lecteur par la nouveauté, qui est une imposture à ses yeux. Les contemporains se gargarisent de mots et de tours originaux, croyant ainsi faire œuvre inédite. Mais pour l'auteur des *Bains de Bade*, faire un bon roman, ce n'est pas « découvrir quatre épithètes extraordinaires ou un langage tout à fait neuf³ ». Pour lui, cette illusion a galvaudé l'étiquette de « littérature artiste » :

Si au lieu de voir l'art dans toute espèce d'originalité excentrique, on avait moins perdu de vue la lignée admirable de notre littérature nationale, nul ne douterait aujourd'hui qu'un artiste, en littérature, c'est Molière, c'est Racine, c'est La Fontaine, c'est Saint-Simon, c'est l'auteur des *Lettres persanes* et celui de *Candide*, c'est Chateaubriand, c'est Balzac parfois, et c'est ce grand

1. R. Boylesve, réponse à une enquête pour *Le Semeur*, déc. 1906, dans A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 29.

2. R. Boylesve, lettre à A. Chauvigné, 2 avril 1908, *ibid.*, p. 65. Chauvigné commente cette attitude : « Son goût d'éclectisme ne se contenterait pas des licences de rythme de l'École nouvelle, son idéal classique serait froissé, blessé, tué peut-être ; il ne voulut pas s'y exposer, il résolut d'abandonner le vers et d'écrire des poèmes en prose » (*ibid.*, p. 57).

3. R. Boylesve, réponse à une enquête du *Gil Blas* (1904), dans *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 15-16.

saint, martyr de la beauté littéraire : Gustave Flaubert, – tous génies de clarté, de raison et d'humanité, maîtres de leur langue, de leurs idées, et de leurs sentiments ; et nul ne douterait que l'artiste, en littérature, ce n'est ni celui qui se pâme devant une épithète vierge, ni celui qui se forge un langage à lui tout seul, pour vous dire qu'il a l'âme veule ou bien qu'il a eu mal au ventre¹.

Cette méfiance envers les nouveautés qui se revendiquent telles, il la partage avec Anatole France qui, parnassien en sa jeunesse, s'est tôt senti l'héritier des muses anciennes. Pour lui, les irrégularités linguistiques, modes d'un jour, sont victimes de ce qui fait précisément leur succès :

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 : elles ne durent 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 emporte les sociétés étonnées. (JE, p. 80-81)

Il poursuit en décrétant le « style simple » seul capable de « traverser paisiblement, non pas les siècles ce qui est trop dire, mais les années » (p. 82). Ce style simple, c'est aussi un style vigoureux, distant en cela des styles modernes, auxquels il reproche un enlèvement verbal en même temps qu'un affaissement de la pensée. Les modernes se rendent ainsi coupables d'obscurité, péché classique s'il en est. France n'est sans doute pas le premier à les blâmer pour leur langage, pour lui aussi hermétique que celui d'étrangers : « [Les décadents] seraient Cynghalais ou Lapons, qu'ils ne me sembleraient pas plus étranges » (VL2, p. 192). Et la faute n'est pas seulement de goût ; elle est aussi morale, car s'il « ne pardonne point aux symbolistes leur obscurité profonde » (VL2, p. 207), c'est bien parce qu'ils manquent de générosité, ne se donnant à comprendre qu'à un petit nombre d'initiés.

En réaction à cet « impressionnisme² » ambiant, à cette langue jugée retorse et compassée, c'est une forme de verve³, d'inspiration nette et énergique, qu'espère sauvegarder – sinon restaurer – Anatole France. Les excroissances sauvages qui rompent l'équilibre de la phrase, les

1. R. Boylesve, réponse à une enquête pour *Les Marges* (1904), *ibid.*, p. 25. Boylesve rejoint ici l'avis de Maupassant dans la célèbre préface de *Pierre et Jean* (1887) : « On peut traduire et indiquer les choses les plus subtiles en appliquant ce vers de Boileau : "D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir". Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée ; mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares ». L'art littéraire, selon une vision explicitement datée des classiques, tient plus au juste agencement des mots qu'aux mots eux-mêmes. On n'admire pas une statue pour la qualité de son marbre, mais pour la combinaison des lignes et des volumes conçue par le sculpteur.

2. Sur ce style impressionniste, voir la contribution de Gilles Philippe, « La langue littéraire, le phénomène et la pensée » (chapitre 2), dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La langue littéraire*, Fayard, 2009.

3. Dans le quatrième chapitre (section « Anatole France ou la verve », p. 222 *sqq.*), nous verrons en cette forme de verve particulière la qualité principale que France emprunte aux classiques.

distorsions syntaxiques, les ornements gratuits, les adjectifs multipliés à plaisir, les mots rares et autres circonlocutions, en somme tous ces embarras stylistiques que d'aucuns à la suite des Goncourt ont pu réunir sous le nom d'« écriture artiste » sont pour lui autant de difformités dont il faut élaguer la phrase pour retrouver une langue nerveuse et souple, expressive, saine, un verbe plein et rond.

Cette langue vigoureuse à laquelle aspire France est bien issue en droite ligne d'un idéal classique. C'est une arme brandie contre le délitement de la langue : la fertilité saine et vigoureuse de son idéal esthétique et stylistique est supposée faire front à la logorrhée enkystée des Naturalistes, des Symbolistes et des Décadents, confondus dans la même mésestime. À l'ouverture de ses « Remarques sur la langue de La Fontaine », France convoque Montaigne pour signifier combien la vigueur (qu'il prête au fabuliste) et la nouveauté, qui empâte la langue de ses trouvailles verbeuses, s'excluent réciproquement :

Le maniement et emploie des beaux esprits donne prix à la langue, non pas l'innovant tant, comme la remplissant de plus vigoureux et divers services, l'estirant et ployant ¹.

S'il est bien une verve francienne, alors elle se tient bien loin de celle que définit Littré comme inclination au « caprice », à la « fantaisie », à la « bizarrerie ». À l'éparpillement des nouvelles écoles, France prétend opposer une langue ferme, sélective et concise, telle que la pratiquaient les classiques. Au besoin, cette énergie ne s'affranchit pas toujours d'une certaine rudesse, d'une âpreté qui la garantit contre ce relâchement de l'expression. L'une des rares occurrences du mot *verve* des articles de *La Vie littéraire* est justement associée à l'adjectif « rude » (VL1, p. 232) : elle désigne alors, en bonne part, le parler des paysans, que Zola aurait abâtardi jusqu'à le rendre dans *La Terre* « bien lourd et bien mou ». Une isotopie de la mollesse caractérise ainsi tous les reproches qu'Anatole France adresse à ses contemporains. Qu'elles désignent le mauvais goût naturaliste ou l'hermétisme des occultistes et autres décadents, les métaphores sont éloquentes : « Nous sommes dans la boue ou dans les nuages » (VL3, p. 265).

Les griefs de France à l'endroit de ses contemporains sont en fait de double nature. En premier lieu, c'est leur dispersion qu'il attaque. Les Naturalistes portent un trop grand soin aux détails, ce dont souffre le tableau général. Si l'excès de précision nuit à la vue d'ensemble, c'est qu'il dissipe l'attention et confond les lignes de composition dans d'infimes attentions myopes. C'est principalement pour ces raisons que France éreinte le roman naturaliste d'Abel Hermant, *Le Cavalier Miserey* (1887) : « ces perpétuelles analyses, ces minutieux récits, qu'on nous donne comme pleins de vérité, blessent au contraire la vérité, et avec elle la justice et la pudeur » (VL1, p. 78). Il s'en justifie de la sorte :

Tout dire, c'est ne rien dire. Tout montrer c'est ne rien faire voir. La littérature a pour devoir de noter ce qui compte et d'éclairer ce qui est fait pour la lumière. Si elle cesse de choisir et d'aimer, elle est déchue comme la femme qui se livre sans préférence. (*ibid.*)

1. A. France, *Le Génie latin, op. cit.*, p. 79.

On voit ici combien l'esthétique et la morale sont liées dans la pensée de l'académicien, qui n'évite pas les lieux communs à l'encontre du Naturalisme (les images relatives à la corruption morale et physique). En somme, les Naturalistes manquent de dignité morale, et leur écriture, rivée à des détails et incapable de prendre de la hauteur, en porte la trace. La faute est plus sérieuse encore car c'est précisément cette manie du détail qui leur fait manquer leur objectif : « Ce n'est jamais [...] par l'exactitude des détails que l'artiste obtient la ressemblance de l'ensemble. C'est, au contraire, par une vue juste et supérieure de l'ensemble qu'il parvient à une entente exacte des parties » (VL1, p. 79). À vouloir consigner trop fidèlement la réalité, c'est la vérité qui se trouve trahie. Les Classiques n'étaient pas moins attachés à cet impératif d'unité.

Le second reproche, corollaire du premier, s'adresse peut-être davantage aux adeptes de l'écriture artiste qui, en faisant montre d'un trop grand raffinement, portent atteinte au « naturel », qualité classique par excellence. Léon Hennique, en qui France voit un héritier des Goncourt, se voit ainsi reprocher son « goût maladif du précieux et du rare » et « l'enveloppe hérissée et contournée de sa forme littéraire » (VL3, p. 142-143). France le juge « trop recherché, trop inquiet, trop précieux » et craint qu'il ne « s'égare dans des obscurités étincelantes » – l'oxymore soulignant l'affectation soupçonnée. Il poursuit par une prétéition mordante : « Je pourrais me plaindre amèrement d'un écrivain qui veut m'éblouir par les scintillements perpétuels d'un style à facettes et qui m'agace les nerfs en voulant me procurer sans trêve ni repos des sensations neuves, d'une excessive ténuité ». En particulier, il proteste contre « toutes les phrases en spirales dont il [l]'a fatigué », relève le vocabulaire inusité « et autres raretés chez lui trop communes », en bref, ses « artifices de langue et de pensées ». Il conclut, se référant au mythe selon son élégante habitude :

Ce que je reproche en somme à M. Hennique, c'est de tendre sous nos pieds, comme la reine d'Argos, un tapis trop riche et d'une splendeur inquiétante. À l'exemple du roi du vieil Eschyle, j'aime mieux l'herbe et la terre natale.

Les effets, outre qu'ils nuisent à la force expressive, pèchent encore une fois contre le naturel et l'authenticité. On pourrait se demander si France ne réactive pas ici l'éternel débat entre le baroque, art du spectaculaire et de la surprise, et le classique, qui flatte davantage la raison.

À l'exemple de France, Boylesve redoute lui aussi l'obscurité croissante vers laquelle, croit-il, s'engage la littérature. Il le signifie par la caricature dans « L'idole d'automne », conte d'une mauvaise volonté savoureuse. Le narrateur s'étonne des exclamations d'un journaliste de l'assemblée :

« Que dit-il ? » interrogeais-je. – « Monsieur, il fait : Oh ! oh ! C'est son article de demain. » Et cet homme de grand sens, qui était sans doute aussi lettré, ajouta : « Monsieur doit comprendre que nos impressions sont devenues si extraordinaires que "Oh ! Oh !" sera bientôt le fond de la langue. » – Oh ! oh ! fis-je en m'échappant du temple de l'Idole. (PF, p. 107)

Ainsi se conclut le conte : contaminé par ce « Oh ! oh ! » d'avant-garde, le narrateur est réduit à l'aphasie à laquelle tend l'impressionnisme.

Ce que Boylesve redoute en second lieu, c'est que la trop grande attention portée à la langue dans sa matérialité ne nuise aux pensées qu'elle est censée traduire. L'onomatopée « oh ! oh ! » restreint la langue à ses seules sonorités. En outre, une pensée intéressante lui est gâchée par un style abscons. Charles Péguy s'illustre à son sens par « le style le plus barbare et le plus insensé qui se puisse imaginer ». Pour cette raison, Boylesve ne renouvellera pas son abonnement aux *Cahiers de la Quinzaine* :

Ce qui importe le plus, pour nous, c'est qu'une telle langue ne soit pas répandue, c'est qu'on n'aille pas croire à l'étranger, en province, que c'est là le français. Par respect pour la langue, je laisserais mourir Péguy et ses Cahiers qui, sa propre prose mise à part, contiennent des œuvres et des idées des plus précieuses¹.

France le rejoint dans l'opinion que l'idée doit présider à la langue, et non le contraire. « Nous, les aînés, nous avons péché par orgueil. Nous avons voulu écrire mieux que ceux qui écrivaient bien² », pense-t-il. Peut-être est-ce l'un des sens du vœu de Régnier, « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien » (C., 1902, p. 478) : un trop grand souci formel risque d'appauvrir l'œuvre³.

Pour Régnier, cette recherche stylistique trop ostentatoire est de la poudre aux yeux. La précipitation des œuvres contemporaines lui donne l'impression d'un bâclage. Les œuvres d'antan, du moins celles qui ont perduré dans le canon, parviennent au contraire à un haut degré d'achèvement, discret à proportion de sa subtilité et que seul permet un lent mûrissement.

Au XVII^e siècle, la littérature emprunte beaucoup de sa force à ceci que les plus beaux livres sont le résultat d'une contention d'âme, d'une longue portée, d'une méditation suivie. Pensez aux *Caractères* de La Bruyère, que l'auteur mit vingt ans à sécréter, aux *Maximes*, aux *Mémoires* de Saint-Simon, qui sont l'expression de cinquante années de vie et de silence.

Maintenant, dès qu'on a la moindre chose à dire, on la dit immédiatement, sur le coup, d'une façon empressée qui remplace mal la lente préparation d'autrefois. La pesée de vingt ans de silence est peut-être nécessaire à l'expression forte de quoi que ce soit. (C., 1892, p. 295)

On doute pourtant que Régnier, pressé par les contraintes éditoriales, ait toujours longuement mûri ses œuvres, et parmi ses romans, certains ont visiblement fait les frais d'une rédaction hâtive. Toujours est-il que cette perfection de l'écriture, ce soin méticuleux du style déserte

1. R. Boylesve, note du 29 novembre 1910, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 206-207.

2. A. France, en réponse à une enquête de Charles Morice sur « la littérature de tout à l'heure », *Le Temps*, 27 octobre 1888. Cité par M.-C. Bancquart, « Introduction », *Anatole France. Œuvres*, La Pléiade, t. I, p. LXXIII.

3. G. Philippe propose une glose de cette formule ambiguë. Son analyse le conduit à considérer deux conceptions stylistiques entre lesquelles louvoierait Régnier, « celle qui insiste sur la possibilité de préceptes rédactionnels généralisables et celle qui ne valorise que le nouveau et le personnel ». G. Philippe conclut qu'« il finit par opter pour la seconde. Il y eut donc toujours un décalage entre pratiques et valeurs : la doctrine des années symbolistes eût ainsi mieux convenu à sa période de rédaction "classique", et inversement » (« J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien » dans B. Vibert (dir.), *Régnier tel qu'en lui-même enfin ?*, *op. cit.*, p. 244). – À moins que Régnier ne voie pas de vraie contradiction entre ces deux visions du style, l'une valorisant la singularité et l'autre mettant le « bien écrire » à l'honneur (voir *infra*, p. 249).

apparemment la littérature de la fin du XIX^e siècle, selon l'observation de Régnier : « Bonnières dit une chose juste : "La plupart des littérateurs contemporains ne prennent pas le temps d'écrire, ils ne donnent que des brouillons" » (C., 1890, p. 235). De là l'allure expédiée et bancale des nouvelles parutions.

Le symptôme le plus constamment observé de cette maladie moderne tient en effet dans l'éclatement du style, déjà déploré par Anatole France. Avant France, avant Régnier et Boylesve, Paul Bourget en faisait la caractéristique des styles de décadence dans un article célèbre :

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot¹.

Le constat de Bourget devient condamnation chez France et ses deux cadets. Boylesve a bien noté la composition désarticulée de « livres que nous ne savons pas par quel bout prendre » :

Le phénomène est analogue à celui qui consisterait à prendre les phrases au rebours, soit : attribut, verbe, sujet, tandis que nous éprouvons l'impérieux besoin de mettre le sujet d'abord, puis le verbe et l'attribut. On saute d'un paragraphe à l'autre, au lieu de glisser comme il se faisait depuis que le français existe. On saute, on trébuche, on attrape même des entorses. Souvent aucun lien apparent. Et l'on doit sauter encore².

Ce caractère décousu est l'une des obsessions de Régnier. L'écriture dite « artiste » est la principale fautive. Régnier jugera rétrospectivement les âmes : « S'il y a un "enfer du style", Huysmans y est » (C., 1935, p. 875). Le jugement de Boylesve est identique : Huysmans est trop « préoccupé du détail pittoresque³ » pour atteindre le mysticisme auquel il prétend. Régnier renchérit : c'est qu'il participe de cette « écriture artiste » « qu'Edmond de Goncourt, après la mort de Jules, a poussé à un point extrême de préciosité insupportable » (C., 1935, p. 875). L'art de la description est le premier touché :

Certaines descriptions des Goncourt sont trop détaillées, vues de trop près, trop immédiates, d'après nature plus qu'il ne faudrait. Dans leur désir de ne rien perdre du spectacle, ils se hâtent de saisir les aspects inutiles. Ils notent au lieu d'évoquer et ne laissent pas au temps le soin de faire l'élimination, après laquelle ne subsistent que les traits distincts. (C., 1887, p. 93)

On sent ici encore le reproche du Symboliste au Naturalisme. Les Goncourt et leurs semblables manquent d'un recul qui unifierait le tableau. À rebours, Régnier réclame une écriture composée et de haute tenue, qui tienne la description par sa force unifiante. Mais c'est autant le Symboliste que le classique qui s'exprime en cela. Le but évocateur est plutôt symboliste ; le moyen, saisir les traits essentiels de l'objet, n'est pas étranger à la doctrine classique.

1. P. Bourget, « Charles Baudelaire », *Essais de psychologie contemporaine* (1883), t. I, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1920, p. 20.

2. R. Boylesve, « Nos contemporains » (1924), *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 237-238.

3. R. Boylesve, c. 1905, *Feuilles tombées, op. cit.*, p. 140.

Les cibles ne manquent pas parmi la génération de 1880. Francis Poictevin est la principale tête de Turc de Régnier et concentre tout ce qu'il exècre. La férocité est à son comble dans les années 1889-1890 :

La petite notation des particularités à la Poictevin, les accumulations descriptives de Zola, les ingénieuses comparaisons, les rapports de choses de Goncourt, ce n'est pas cela. Il faut une phrase qui contienne, déroule, qui fixe la description au moyen d'un mouvement – une phrase qui soit comme le geste propagateur d'une main qui sème. (C., 1889, p. 185)

Les romanciers naturalistes et leurs héritiers plus ou moins décadents pèchent par un manque profond d'unité et de continuité¹. Leur style pointilliste introduit sans cesse des ruptures qui empêchent le charme évocateur d'opérer. Or la magie ne prend que si la suggestion laisse à l'imagination du lecteur un terreau à investir. À trop en dire, on étouffe ces semailles qui doivent germer, non pas en amont dans la prose, mais en aval dans le rêve du lecteur. Ce que les classiques appelleraient *concision*, le Symboliste l'appelle *évocation* : là encore, le but n'est sûrement pas le même mais les moyens se rencontrent, et Régnier se tient sur les deux lignes esthétiques. On ne s'étonnera donc pas de cette injonction qu'il se donne : « En littérature, fuir la forme relative et fragmentaire à la Poictevin. Les impressions sont sans valeur. Il faut qu'elles s'ordonnent, se superposent, se cristallisent en poème » (C., 1888, p. 147). Suggérer, oui, mais avec une rigueur mallarméenne, sans sombrer dans l'évanescence impressionniste : en somme, s'emparer des sensations avec une fermeté pour ainsi dire classique, pour paradoxal que cela semble de prime abord.

La littérature de Poictevin, cette littérature fragmentaire, d'odorat, d'ouïe et d'œil, a quelque chose d'infirme et comme de paralysé. Elle voit, touche, sent, et ne remue pas. (C., 1890, p. 207) [Régnier reproche encore à Poictevin] ces minuties d'analyste épris du spectacle des choses, ces livres qui sont le contraire de l'art d'écrire, un perpétuel informulé, des à-peu-près, sans que jamais un mot définitif, résumatoire, contente, rassure – ces livres de mobilité, dont les pages semblent s'abolir une fois tournées. (C., 1889, p. 199)

À l'échelle de la phrase comme à l'échelle du texte entier, le romancier doit savoir ménager un mouvement harmonieux et souple, assembler un tout organique propre à emporter le lecteur dans son rythme – sans quoi les fragments disloqués ne prennent pas vie dans son esprit. L'écriture de Poictevin tâtonne, peint par approximation, là où elle devrait chercher l'économie, la consistance et la cohésion de l'expression juste, si elle veut capter l'attention et imprimer la mémoire. De manière révélatrice enfin, l'œuvre de Poictevin est comparée à l'art médiéval, « sans proportion dans l'ensemble » (C., 1892, p. 311) : un Classique ne parlerait pas autrement.

1. Cet impératif de lissage se manifeste chez Régnier, on le verra, par une prédilection pour une syntaxe de la subordination plutôt que de la juxtaposition. Par ailleurs, de telles exigences ne sont pas seulement classiques, et Régnier doit sans doute beaucoup aussi à Flaubert, qu'il lisait passionnément. Flaubert écrit par exemple à Louise Colet : « Travaille, médite, médite surtout, condense ta pensée, tu sais que les beaux fragments ne sont rien. L'unité, l'unité, tout est là ! L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits. Mille beaux endroits, pas une œuvre. » (Lettre du 14 oct. 1846, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, Geneviève Bollème (éd.), Seuil, 1963, p. 41.)

Dans leurs reproches à la nouvelle littérature, on lit donc en creux l'idéal stylistique des trois écrivains, chez Régnier un idéal que l'on peut parfois rapprocher de certains principes classiques, mais dans ce qu'ils ont de conciliable avec le projet symboliste, non perdu de vue. Qu'on ne se méprenne donc pas : pour les trois, ce classicisme est un classicisme de rencontre, qui s'accommode d'objectifs neufs et intègre des composantes romantiques voire symbolistes, sans grand rapport en somme avec la formule néo-classique en vogue au début du siècle.

2. Rejet des « néo-classicisms » et des « classicisms modernes » contemporains

Le classicisme de France, de Boylesve et de Régnier se construit contre une certaine littérature moderne, mais aussi, de façon plus surprenante, contre les formes résurgentes du classicisme des années 1900-1910. Qu'une certaine modernité éveille leur défiance ne fait donc pas automatiquement de ces auteurs des *néo-classiques*, pour autant qu'on puisse dégager cette notion de son emploi historique restrictif, le néo-classicisme désignant d'abord un courant artistique s'étendant des années 1800 aux années 1820. Nonobstant celle-ci, les raisons de rejeter cette catégorie ne manquent pas. Le défrichage sémantique de Michel Delon est d'un certain secours¹. L'historien de la littérature admet que la catégorie « n'offre pas un objet conceptuellement satisfaisant » mais qu'elle a l'avantage de « sugg[érer] des interrogations et des rapprochements² ». Voyons lesquels.

Michel Delon rappelle tout d'abord que le néo-classicisme est une invention du XX^e siècle (il la date de 1928) et qu'à son apparition il a une connotation négative. Originellement, le néo-classicisme désigne en effet « les artistes qui luttaient contre les formes nouvelles au nom des valeurs sûres du passé » et touche même aux conservatismes nationalistes, « une relation entre formes néoclassiques et fascination pour un pouvoir fort »³ étant souvent relevée. Régnier, Boylesve et France sont à l'évidence bien peu concernés. En revanche, le protagoniste des *Dieux ont soif*, Évariste Gamelin, n'est pas insensible à la machinerie totalitaire du régime instauré par Robespierre, ce qui précisément le condamne.

Surtout, tant Régnier que France et Boylesve tiennent en suspicion tout repli nostalgique sur les temps passés. Les Classiques du XVII^e siècle, au reste, tout admirateurs des Anciens qu'ils étaient, n'avaient rien de passéistes. Régnier fait très nettement la différence entre ceux-ci et les néo-classiques de son temps, concluant à propos du fondateur de l'École romane que « si "Malherbe vint" ainsi que le chantait le bon Boileau, on peut dire que Moréas "revint"⁴ ». Et

1. M. Delon, « Existe-t-il un néoclassicisme en littérature ? », dans J. Dagen et Ph. Roger, *Un siècle de deux cents ans ?*, op. cit., p. 315-325.

2. *Ibid.*, p. 316.

3. *Ibid.*, p. 315.

4. H. de Régnier, « Propos tardifs », *Proses datées*, op. cit., p. 59.

c'est peut-être le propre de tout néo-classicisme que d'être, plus qu'un renouveau, un retour. France condamne avec la même fermeté toute attitude rétrograde, lui pour qui « il n'est pas d'effort qui fasse renaître les langues mortes ; il n'en est pas qui rendent aux langues vieilles la force et la beauté de l'âge adulte¹ ». Boylesve s'accorde à leur avis dans une note de 1910 :

Aujourd'hui, reçu la visite d'Henri de Régnier. Nous avons pris – sans contradicteurs – la défense du « monde » contre les maniaques entêtés et traditionnels, qui ne veulent pas qu'un écrivain qui se respecte fréquente le monde².

Se réclamer du classicisme n'oblige ni à la phobie du présent ni à la réclusion dans une tour d'ivoire. Pis, la fausse antiquité, symptomatique d'un intérêt déviant pour le passé, est stigmatisée par Régnier. Au retour d'une exposition des Arts décoratifs, en 1887, il fait cette prophétie :

Beaucoup de meubles ; ce mobilier qui remplira les salons dans vingt ans sera sinistre, avec cette manie de l'ancien qui nous a pris. Maintenant, on trouve encore, en cherchant, des meubles Louis XV et Louis XVI authentiques, mais alors les reliques qu'ont laissées les siècles passés seront employées. On aura fouillé la province et on aura extrait la dernière commode et la dernière pendule du temps. C'est alors que commencera l'âge des imitations (où nous entrons) et le faux Boulle, les faux bronze, les faux vernis Martin, les cartels de cuivre et tout le reste encombreront les appartements de nos enfants.

Une copie de meuble n'y ressemble guère plus que le gant ressemble à la main. (C., 1887, p. 100)

Pour Régnier, les néo-classicismes ne sont-ils pas au classicisme ce que les imitations sont aux meubles authentiques ? Cela explique peut-être sa distance envers les « dix-huitiémomaniaques » contemporains, dont Jean-Christophe Abramovici parle en ces termes :

Recréation bourgeoise d'un univers aristocratique révolu, le XVIII^e 1900 est un univers élitiste et pacifié. Il constitue un lieu de mémoire paradoxal dont l'Histoire est bannie, où l'amnésie est reine. Oubliés les ennuyeux engagements de tous les Philosophes. Oubliées les horreurs de 1789, les têtes coupées, les exactions des contre-révolutionnaires : le sang se résorbe dans les réseaux de dentelles [...] ³.

Ce « XVIII^e 1900 » résulte d'un fétichisme qui fait de l'Ancien Régime un lieu de rêverie réagencé au goût de chacun, indépendamment de ce que fut, véritablement, l'époque rêvée. Les âges classiques sont peut-être occasionnellement un refuge pour Régnier ; mais – nous tâcherons de le montrer – ils n'en possèdent pas moins cette épaisseur historique qui importe si peu aux collectionneurs et autres dix-huitiémophiles du temps, mais qui importe beaucoup à l'aristocrate qu'est Régnier, généalogiste à ses heures. Car c'est encore une conscience aiguë et quelque peu nobiliaire des distances historiques qui lui fait dédaigner toute pacotille tant soit peu datée. Pour Régnier, antiquités et antiquailles forment assurément deux ensembles distincts (comme

1. A. France, « L'Enseignement de la langue française », *Le Bibliophile français*, décembre 1872, cité par M.-C. Bancquart, *Anatole France. Œuvres*, La Pléiade, t. I, p. XXXIX.

2. R. Boylesve, « Notes diverses » (juillet 1910), *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 222-223.

3. J.-C. Abramovici, présentation de *Le XVIII^e 1900, op. cit.*, p. 4.

ont pu se démarquer, autrefois, vieille noblesse et noblesse d'Empire). Dans le salon des Saffry, noble famille du *Passé vivant* bientôt déclassée par une alliance avec les industriels Jonceuse, les vieilleseries – dont il faut excepter un portrait réalisé par de La Tour, qui témoigne encore d'une vénérable ancienneté – signent la déchéance mieux que n'eût fait le dénûment :

[Le salon] ne contenait que des meubles disparates, vieux sans être anciens. Des bandes de tapisseries démodées séparaient le velours râpé des fauteuils. (PV, p. 77)

Par opposition au « vieux », l'antique est ce qui se soustrait à la mode, et par là même au vieillissement. Ce système de valeurs affecte aussi bien le domaine littéraire. La place de l'adjectif compte dans cette évaluation de l'œuvre de Racine : « Trop de vers dans Racine sont d'une antique beauté ; quelques-uns, heureusement, sont d'une beauté antique » (C., 1894, p. 410). On comprend qu'antéposé, *antique* désigne ou bien le faux, ou bien le défraîchi, par opposition à ce qui retrouve la force vive de l'antiquité authentique. En somme, si toute forme de néo-classicisme est suspecte pour Régnier, Boylesve et France, c'est d'abord parce que qui dit néo-classicisme, dit inscription dans un système moderne, le nouveau (néo) impliquant le dépassé ou le démodé. Or, c'est précisément de ce système d'obsolescence programmée que les trois romanciers cherchent à dégager leur œuvre, et à ce titre, tout néo-classicisme (même s'il n'en porte pas le nom) est un monstrueux oxymore.

Si la perspective littéraire de ces auteurs n'est pas néo-classique, c'est encore parce que le néo-classicisme est associé à une esthétique dépouillée voire aride, fût-elle tenue en bonne part pour l'agent d'une « énergie nouvelle¹ ». De fait, les années qui précèdent la Première Guerre mondiale voient naître ce que Gilles Philippe appelle le « rêve du style parfait » : « en réaction contre les extrêmes impressionnistes puis symbolistes, la Belle Époque devait ériger ces valeurs [simplicité, justesse, etc.] non seulement comme fondatrices du bien écrire mais aussi comme l'idéal le plus légitime de l'écrivain² ». Régnier, France et Boylesve, on s'en assurera, partagent cet idéal jusqu'à un certain point, qui ne va pas jusqu'au purisme. Or le néo-classicisme vise plus ou moins une ascèse du style ; il serait d'abord, selon Michel Delon, « un classicisme sans mondanité, sans conversation, sans charme féminin³ ». De ce point de vue, Anatole France le met encore à distance en montrant l'échec du peintre Gamelin, disciple austère de David. Régnier désapprouve de la même façon la sécheresse du néo-classicisme post-révolutionnaire. « Fardée à la fois et rachitique », la poésie pré-romantique, dit-il, « se ratatinait en des grâces vieillottes ou se gonflait de déclamations vaines »⁴. Cette poésie d'avant Vigny n'exclut pas complètement l'ornement, mais celui-ci est emprunté (partant, « vieillot ») et dissimule mal la sécheresse de l'invention. La peinture qui prétend renouer avec le passé pêche elle aussi par

1. M. Delon, « Existe-t-il un néo-classicisme en littérature? », art. cité, p. 317.

2. G. Philippe, *Le rêve du style parfait, op. cit.*, p. 30-31.

3. *Ibid.*, p. 315.

4. H. de Régnier, « Alfred de Vigny », *Figures et caractères*, Mercure de France, 1901, p. 71.

artifice, comme les Préraphaélites vus à Londres, qui inspirent à Régnier cette exclamation : « Quelle froideur et quelle pauvreté¹ ! »

C'est en effet Régnier qui a le mieux conscience du piège des esthétiques qu'on appellerait aujourd'hui *rétro*. Il montre la plus grande réserve à l'égard de ces résurrections classiques artificieuses, inaugurées selon différentes perspectives par Jean Moréas et par Maurice Barrès – pourtant comme lui partis du Symbolisme pour embrasser une forme de classicisme. Son mépris pour les archaïsmes du premier (lestement vilipendé dans sa correspondance avec Vielé-Griffin) trouve un écho dans celui qu'il voue à la formule barrésienne, pour lui lettre morte – et ce n'est certes pas un cadavre qu'il prétend galvaniser.

En relisant la maigre et sèche *Colette Baudoche*, de Barrès, je songe à tout ce que lui a enlevé la préoccupation de « faire classique » à la mode d'aujourd'hui. Sous prétexte de discipline, d'ordre, de clarté, les meilleurs esprits d'à présent s'étriquent et s'appauvrissent. Et il naît de ce souci une littérature obscure et décharnée, qui craque aux jointures et grince aux articulations. Certes, un squelette a son élégance, mais je lui préfère un corps vivant. (C., 1909, p. 607)

Sous les dehors classiques de Barrès, Régnier flaire l'impuissance créatrice :

Le classicisme de Barrès n'est qu'un égoïsme. Avoir l'air de se restreindre ferde bien l'impossibilité de s'agrandir. C'est faire une doctrine d'une infirmité. (C., 1909, p. 607)

Il n'y voit qu'une formule affectée, un jeu purement formel et servile, qu'il éreinte chez les disciples de Barrès. Ainsi du roman de Robert Vallery-Radot : « tout cela est traité sans relief, dans une phrase courte et plate, selon les règles du nouveau classicisme barrésiste » (C., 1910, p. 628).

Dans ces critiques transparaît l'aversion de Régnier pour les styles étiques et décharnés, qui à ses yeux se targuent d'atticisme afin de camoufler leur indigence. La prétention classique d'un Julien Benda l'agace prodigieusement :

La concision n'est qu'un effet de la pauvreté de son style. Je déteste vraiment cette littérature ambitieuse et sommaire. (C., 1913, p. 662)

Avec celle-ci, c'est toute une génération qui l'irrite, celle qui contribuera à former le style NRF – auquel n'ira pas la sympathie de Régnier :

J'entends les jeunes gens parler de discipline, de style dépouillé, mais la discipline n'est applicable qu'à un surplus. Le style, il faut le dépouiller de quelque chose. Je comprendrais, s'ils étaient exubérants et surabondants, qu'ils cherchassent à se restreindre et à se surveiller, mais ce n'est pas vraiment leur cas. Ils m'apparaissent comme assez petitement doués. Qu'ont-ils donc à discipliner, sinon leur petit néant ? (C., 1912, p. 653)

1. H. de Régnier, « Vue sur Londres », *Vues*, Le Divan, 1926, p. 33.

Ces nouveaux classiques sont suspectés d'impuissance autant que d'insincérité et, plus que l'enveloppe aride de leur style, Régnier ne leur pardonne pas le vide de leur pensée. Le romantique qu'il est s'insurge, comme il s'insurgeait contre le néo-classicisme mortifère d'un certain XVIII^e siècle :

La Muse, qui s'était endormie, le cothurne au talon et la perruque au front, le corps serré des bandelettes d'un classicisme étroit, se réveilla, au beau soleil de 1830, en pleine nature, les pieds nus, la chair rafraîchie, le teint vif, turbulente, rêveuse et passionnée¹.

On peut s'étonner de ce jugement de la part d'un admirateur d'André Chénier. Ce qui apparaît cependant, c'est que Régnier s'est toujours défié de la mode – fût-elle au classicisme – lorsqu'elle induit une reproduction rigide de schèmes imposés et lorsqu'elle est suivie toute brute, sans les nécessaires adaptations d'une conscience singulière et lucide.

L'anti-romantisme radical que prêchent certains nouveaux classiques ne saurait certes toucher l'auteur du *Bosquet de Psyché*. C'est à ce carrefour que les chemins empruntés par Régnier et par Valéry se séparent, Valéry excluant peu ou prou le songe du domaine classique : « Qui dit exactitude et style, invoque le contraire du songe² ». Pour d'autres raisons, les classiques d'obédience maurrassienne prônent le retrait de l'individu et sa soumission au groupe (l'esprit national étant matérialisé dans les règles classiques), ce à quoi un esprit comme Régnier est, on le devine, parfaitement réfractaire. Pour Henri Peyre, c'est mal comprendre le classicisme que d'en exclure ce qu'on a prétendu être l'attribution du romantisme, et le spécialiste ne manque pas de noter ce travers néo-classique : « que d'écrivains français ont passé pour classiques, parce qu'ils refusaient d'acclamer la spontanéité de l'inspiration ou le primat de la sensibilité³ ». Régnier regrette explicitement que Barrès, dont il s'éloigne en même temps que Boylesve, se soit « déromantisé », quand autrefois, de façon plus heureuse, « ses semences romantiques allaient demander nourriture au sol classique⁴ ».

Les éléments de définition du néo-classicisme donnés par Michel Delon invitent néanmoins à considérer deux points de rencontre. Le premier est le suivant :

Le néo-classicisme se distingue peut-être du classicisme par cette conscience de la mort et du devenir historique. Le besoin d'une norme intemporelle ne va pas sans l'exigence d'une liberté qui la réinvente à chaque époque. La volonté de fixer la mémoire dans le marbre se heurte à un sens nouveau, voire tragique, de la relativité historique⁵ [...].

1. H. de Régnier, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », conférence prononcée à la Société des Conférences le 6 février 1900, recueillie dans *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 308.

2. P. Valéry, « Au sujet d'Adonis » (1920), *Variété I* (1924), *op. cit.*, p. 55.

3. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ? Essai de mise au point*, *op. cit.*, p. 174.

4. H. de Régnier, « Le chemin de Tolède » (1912), *Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 146. Au moment où il écrit cet article, Régnier s'efforce encore de voir chez Barrès la conjonction classico-romantique : « Ce classicisme de M. Barrès, il importerait assez, de le bien définir. Disons, tout d'abord, et c'est ce que nous en pourrions dire de mieux, qu'il n'est nullement factice et systématique. Le classicisme de M. Barrès est un classicisme d'expérience et qui n'a rien de contraint ni d'improvisé. Il ne consiste ni en pastiche, ni en imitation. Il n'inclut aucune renonciation, s'accommode d'éléments divers qu'il subordonne les uns aux autres ».

5. M. Delon, « Existe-t-il un néoclassicisme en littérature ? », art. cité, p. 319. M. Delon reprend cette définition dans J.-Ch. Darmon et M. Delon (dir.), *Classicismes XVII^e – XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 30.

Les classiques des siècles antérieurs ont rêvé la permanence et le retour tandis que les classiques de l'ère moderne ont développé ce qu'on peut appeler une conscience de l'éphémère et de la finitude. Anatole France, Henri de Régnier et René Boylesve se distinguent cependant de certains classiques de la modernité en ce qu'ils n'ont pas, en réaction, d'élan de « dénégations de la mort comme disparition et oubli ¹ ». La quatrième partie de cette étude montrera combien ils s'écartent de toute foi naïve en la possibilité de conjurer le temps et les changements qu'il entraîne dans son cours.

Le deuxième point de discussion concerne le principe esthétique même : contrairement aux classiques, les néo-classiques, d'après Michel Delon toujours, doutent qu'il existe une beauté essentielle et de ce fait unique. C'est en accord avec la vision moderne qu'ils repoussent le fantasme classique qu'alimentait le mythe de Zeuxis, qui voulait peindre la plus belle femme du monde en combinant les beautés de cinq vierges de Crotoné. De l'assemblage d'éléments hétéroclites du réel ne saurait surgir la beauté idéale, et l'Hélène du peintre grec cède la place au Frankenstein des temps modernes. Chénier, classique encore, romantique déjà, a cultivé pour cette raison le goût du fragment, de l'inachevé et de la ruine, renonçant à l'idée d'une beauté supérieure, indépendante et consensuelle. Comme Chénier, les nouveaux classiques du début du XX^e siècle intègrent majoritairement les mutations de la pensée romantique, et notamment cette maxime qui veut que « la fidélité ne va pas sans renouvellement ² ».

La version autoritaire, sectaire, pure de tout métissage des néo-classicismes rigoristes – celui que défend Charles Maurras par exemple – n'a donc que peu de rapport avec les différents classicismes produits par la modernité, classicismes que l'on a qualifiés plus haut d'« intégratifs », du néo-classicisme pré-romantique de Chénier aux classicismes modernes de Gide, de Valéry, ou de Régnier, France et Boylesve. Par dessus tout, ces trois derniers, en cela hardiment romantiques, affirment leur insubordination à aucun dogme. Anatole France se refuse à tout système esthétique et les préceptes classiques ne sont pas plus légitimes à ses yeux. Et si, des décennies durant, le classicisme a emporté la faveur publique, c'est d'abord à cause de « l'esprit d'imitation, si puissant chez l'homme et chez l'animal » : « Cet esprit d'imitation nous est nécessaire pour vivre sans trop d'égarement ; nous le portons dans toutes nos actions et il domine notre sens esthétique » (JE, p. 172). Fonder une esthétique – fût-elle classique – relève bien de l'illusion et le classicisme n'est en rien une valeur absolue. À son exemple, Boylesve revendique haut et fort sa liberté d'écrivain étranger aux partis pris des écoles ; cela explique pourquoi ses livres, à son avis, « tout en ayant l'air anodins, ont toujours blessé beaucoup de personnes et, parce qu'ils s'efforcent d'être impartiaux, mécontentent tous les partis ³ ». Que cela soit bien clair : ces trois écrivains ne sont donc pas classiques dans la mesure où classique voudrait tant

1. *Ibid.*, p. 320.

2. *Ibid.*, p. 321.

3. R. Boylesve, lettre du 9 juillet 1912 à A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 57.

soit peu dire doctrinaire ou dogmatique.

3. Pour un classicisme non dogmatique

D'abord rangé parmi les Symbolistes, Henri de Régner a très tôt échappé aux classifications : « M. Henri de Régner n'est pas un dogmatique¹ », expliquera Frédéric Lefèvre au terme d'un entretien de 1924. De la même façon, ni René Boylesve ni Anatole France ne sont des esprits dogmatiques. Le premier l'écrit à Régner :

Vous demandez si j'ai une théorie littéraire ? [...] Je crois qu'il n'y a pas d'écrivain qui ait moins d'idées préconçues que moi. [...] Je demeure, quant à moi, tout à fait étranger aux systèmes².

Le professeur de scepticisme qu'est Anatole France n'est évidemment pas non plus l'homme d'un système.

André Suarès envisage deux types de classicisme. Le premier, imitateur, est un classicisme d'emprunt ; il est pauvre et dogmatique³. Le second, « le vrai classique, un classique créateur⁴ », garde vive l'inspiration des classicismes antérieurs. Le premier se signale par « un certain bon goût, une espèce de correction froide, une manière polie d'être pauvre, une vertu qui ne se définit que par les manques⁵ ». On sait que c'est notamment le national-classicisme qui est visé. Boylesve et même Régner, on l'a noté, ont parfois gravité dans la sphère maurrassienne, signant entre autres des articles pour la *Revue critique des idées et des livres* d'Eugène Marsan. Ce journal néo-classique de couleur nationaliste, qui fit bon accueil à Maurice Barrès, Charles Maurras, Henry Bordeaux ou encore Léon Daudet, fit campagne contre le romantisme – le « bovarysme », pour reprendre l'expression de Jules de Gaultier. Sans doute cette ligne éditoriale ambiguë a-t-elle été cause de méprise de la part de Régner ou de Boylesve : ce contre quoi ils s'inscrivent n'est pas tant le romantisme qu'une certaine idée de la modernité. L'un et l'autre l'auront peut-être compris, car ils prendront vite leur distance vis-à-vis des néo-classicismes détournés qui se cristalliseront avant guerre, classicismes agressivement réactionnaires, souvent nationalistes et antisémites⁶.

1. F. Lefèvre, « Une heure avec M. Henri de Régner », 2^{ème} série, *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 22 novembre 1924, p. 2.

2. R. Boylesve à H. de Régner, lettre du 1^{er} janvier 1919, Ms. 6285, F. 231, Bibliothèque de l'Institut.

3. « On a l'air de croire que la forme d'une œuvre fait passer sur le fond, et qu'un petit manteau classique fera prendre un petit homme pour un grand. C'est n'avoir aucune idée de la forme, et qu'elle est l'esprit même : c'est par la forme que tout vit » (A. Suarès, « Du classique », *La Grande Revue*, 25 juin 1910, repris dans *Âmes et visages*, Gallimard, 1989, p. 179-180).

4. *Ibid.*, p. 176. Dans la suite de l'article, Suarès propose d'appeler *classique* toute œuvre de qualité : « De proche en proche, je réduis l'ordre classique à la forme vivante, qui est la seule forme juste » (p. 178).

5. *Ibid.*, p. 175.

6. *La Revue critique des idées et des livres* se retournera d'ailleurs contre Régner en la personne d'Henri Clouard, qui y publie notamment le 10 Février 1911 un article intitulé « L'œuvre d'Henri de Régner » (n° 68, p. 273-289), où il tient des propos pour le moins fielleux à l'égard du poète.

Régnier, plus que Boylesve peut-être, marque son indépendance en caricaturant la jeunesse royaliste contemporaine dans *Romaine Mirmault* et dans *Le Divertissement provincial*, sous la bannière de ralliement presque ubuesque de « Ventre-Saint-Grise ». Régnier a pu avoir lui-même de la sympathie pour le régime ancien ; cela ne l'empêche pas de regarder d'un œil très critique la monarchie anachronique défendue par Action française et de ne voir en les Camelots du roi que d'assez grotesques trouble-fêtes : « les Ventre-Saint-Grise étaient une association de jeunes gens qui, sous couleur de réaction, profitaient de tous les prétextes pour faire tapage dans les rues, casser les réverbères, bousculer les passants et finir leur journée ou leur nuit au poste¹ ». À la veille d'une guerre mondiale, Régnier s'écarte de « la bande de l'Action Française » (C., 1913, p. 660) et de la fièvre qu'elle contribue à répandre : « [...] le patriotisme, c'est la folie du moment » (C., 1913, p. 668), songe-t-il.

Ce dédain non dissimulé, les maurrassiens le lui rendent bien. Dans *La Grande Anthologie*, recueil parodique de 1914, trois poèmes sont attribués à « Henri-Mathurin de Reigner² ». Ce pseudonyme masque un collectif d'auteurs liés à l'Action française, anti-Symbolistes activistes. Ce nom-valise croise de façon transparente ceux d'Henri de Régnier et de Mathurin Régnier. C'est dire si Régnier, associé à un adversaire de Malherbe, est vu comme un danger pour la renaissance d'un « génie français ». Ces faux extraits sont placés dans la section « Les Antiquaires », aux côtés de poèmes signés « Sébastien-Charles-Georges Leconte de Lisle-Adam » ou de « Jehan Richepaing ». L'une des trois pièces, un sonnet, est prétendument extraite d'un recueil à paraître, intitulé *Spéculum des instants*, titre qui réécrit par une distorsion pédante et réductrice celui du *Miroir des heures*. Le penchant régniérien pour le passé est donc bien identifié, mais il est compris comme une marque de préciosité décadente et affectée. Voici ce sonnet :

Maestro Sacrum

Maître, dans le creuset où rougeoyait la fonte,
N'ayant point de métal qui m'appartint à moi,
J'ai jeté, plein d'orgueil et d'extase et d'émoi,
Bayésid, Bragadin, Cyzique et Métafonte,

Dès mes plus jeunes ans ayant aimé ta fonte,
Aigne qui ne pondait que tous les trente mois,
Des vers pareils aux tiens j'en fis dix à la fois ;
Je l'énonce à regret et l'avoue à ma honte.

Mais j'ai, chez l'antiquaire, et chez le brocanteur,
Racheté le turban, le Centaure, le Teur,

1. H. de Régnier, *Romaine Mirmault*, Mercure de France, 1914, p. 46.

2. Anonyme, *La Grande Anthologie – La seule qui ne publie que de l'inédit*, Société des éditions Louis-Michaud, 1914, p. 36-41 (consulté le 23 mars 2015, <https://archive.org/details/lagrandeantholog00pari>).

Hercule, Rome, Naples, et la Drachme et le Cygne,

Et dans mes vers hâtifs songe qu'il est réel
Que, pour signifier ma modestie insigne,
Je fais les singuliers rimer aux pluriels.

Il faut convenir que la parodie présente des éléments de réussite. Certains stylèmes de la poésie de Régnier sont observés, comme son goût pour la polysyndète (v. 3), sa propension au symétrisme, souligné ici par le pléonasme (v. 8), ses références exotiques et antiques (la rime plus que riche des v. 4 et 5 en accuse l'exagération burlesque, faisant rimer « et Métaponte » avec « aimé ta ponte » dans une quasi holorime allaisienne). L'obsession spéculaire de Régnier est caricaturée par le pléonasme (« N'ayant point de métal qui m'appartînt à moi » v. 2). Les mots rares, archaïques (« aigne » pour *agneau* v. 6) ou étrangers, compilent jusqu'au non-sens les grands noms de l'histoire, le sultan Bayésid, version ottomane de Bajazet, voisinant pêle-mêle avec la famille vénitienne des Bragadini ou avec la cité grecque de Cyzique. La pompe héroï-comique, le style amphigourique et les nombreuses absurdités singent un mallarmisme de convention, et on entend bien qui est ce « Maestro Sacrum » du titre, Mallarmé, ou peut-être Heredia. Le poète se dénonce comme un suiveur, dont la seule audace consiste à faire « les singuliers rimer aux pluriels » (v. 14). Ses licences lui valent ce sarcasme des prétendus éditeurs : « Nous essayions de corriger certaines licences de versification et de style qui, de la part d'un Antiquaire, nous semblaient un peu bien osées ¹ [...] ». La satire est limpide : qu'il soit antiquisant ne fait pas de Régnier un classique (mais un « antiquaire » peu consistant) ; son style retors fait même de lui le contraire d'un classique.

Avec une distance moins partielle, on peut au contraire saluer ce positionnement : n'être pas classique à l'appréciation des extrêmes, c'est aussi esquiver tout enfermement partisan. La discorde est aussi politique et cet autre titre du recueil parodique, *Les Jeux prussiques et chauvins* pour *Les Jeux rustiques et divins*, le suggère bien. Le procès du classicisme engagé par les avant-gardes au XX^e siècle est d'ailleurs dû en partie à son appropriation par les idéologies extrémistes. Walter Benjamin a vu le danger des classicismes dogmatiques. Il prend l'exemple du classicisme de Weimar et de sa récupération par le régime nazi :

[Les sectes] cherchent à s'appropriier le passé comme un titre de haute origine ou comme un paradigme. C'est ainsi que la littérature classique devient ici un modèle. La grande préoccupation de l'auteur est de tirer de cette littérature l'exemple premier et canonique d'une révolte allemande contre l'époque, d'une guerre sainte des Allemands contre le siècle ².

Un phénomène comparable est à l'œuvre en France. Et Régnier, de toute évidence, est parfaitement dédouané. L'enjeu est donc de taille pour les classiques non-dogmatiques que sont

1. *Ibid.*, p. 40.

2. W. Benjamin, « Contre un chef-d'œuvre », dans *Œuvres*, Gallimard, t. II, 2000, p. 221.

France, Boylesve et Régnier : conquérir à leur façon le territoire classique, c'est chercher à endiguer le phénomène d'instrumentalisation idéologique dont sont victimes les Classiques ; c'est en disputer le titre de propriété que les nationalistes cherchent à s'arroger.

C'est bien à leur façon, en effet, que les trois écrivains sont classiques, également éloignés qu'ils sont du classicisme politique et du classicisme documentaire des historiens. Le classicisme est pour eux matière à rêver et matrice à leurs inventions imaginaires. Ce qui ne signifie pas qu'ils repoussent toute filiation, tant s'en faut. Boylesve est celui que la question de l'héritage et de l'originalité, ou celle du conservatisme et du progressisme dans les lettres, a le plus tourmenté. De la querelle classico-romantique en effet, il retient surtout cet aspect du débat. *A priori*, il est, des trois écrivains, le classique le plus intransigeant et le moins suspect de romantisme. Du moins est-ce le souvenir que Gonzague Truc garde de lui après sa mort :

Et c'est dire qu'il n'est nullement romantique, ce qui fait le plus surprenant et le meilleur de son cas. Romantiques, nous le sommes encore tous. Nous l'avouons par nos inquiétudes, par nos recherches, par notre allure contournée, par nos plaintes, par nos discours trop volontiers oratoires et lyriques, par notre marche inlassable vers les paradis à retrouver. Romantiques, Henri de Régnier, Francis Jammes, Péguy, Gide et Claudel [...] ; romantique Anatole France, pour avoir atteint la vie jusque-là où elle se dérobe devant le néant. René Boylesve ne l'est point ; il compose ses romans avec souplesse et rigueur ; il écrit une langue saine, il ne bavarde jamais ni ne divague ; il ne laisse passer de l'émotion que ce qu'il en faut, enchaîné par l'œuvre sans en être contraint, trop sage enfin, et trop raisonnable, peut-être, pour se contenir trop¹...

Il faut sans doute nuancer ce jugement. La sagesse apparente de Boylesve, dans ses romans contemporains notamment, cache souvent une émotion paroxystique et une sentimentalité aiguë bien éloignée de la tempérance allouée au classique. Boylesve en est très conscient, observant en lui-même une tension foncière. Ses premières lectures, écrit-il à Régnier, en sont le reflet :

Mes premières admirations, après la période lamartinienne, ont été *Les Lettres Persanes* et les romans de Voltaire. Cela ne s'arrange pas très bien avec mes goûts de début, mais c'est le commencement de la complexité de ma nature, qui dure encore. J'aimais la rêverie, l'harmonie du langage, mais j'aimais aussi l'ironie, l'observation narquoise et le style clair volontiers disant un peu plus qu'il n'en a l'air².

Tirillé entre les pôles romantique et classique, Boylesve l'est surtout, et bien au-delà des questions artistiques, entre le conservatisme et le progressisme. Son œuvre romanesque est hantée par l'idée récurrente que le respect servile et mécanique des traditions est cause de désolation. Témoins ses romans *La Jeune Fille bien élevée* (1909) et *Madeleine jeune femme* (1912) : dans ces textes qu'on peut qualifier de féministes, la jeune fille en question, née dans une famille de petite bourgeoisie provinciale, est sacrifiée sur l'autel des traditions. Promise à un brillant avenir de pianiste, Madeleine, sur qui pèse le poids des coutumes matrimoniales

1. G. Truc, *Introduction à la lecture de René Boylesve*, op. cit., 1931, p. 39-40.

2. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 1^{er} janvier 1919, Ms. 6285, F. 230, Bibliothèque de l'Institut.

séculaires, épouse finalement un notable qu'elle n'aime pas, avec qui elle part vivre à Paris. Au demeurant la bourgeoisie parisienne, apparemment moins esclave des traditions, futile et sans repère, ne fournit pas un cadre plus propice à son épanouissement. De nombreuses nouvelles disent le piège des usages. Une nouvelle recueillie dans *Le Dangereux Jeune Homme* (1921), « Oh ! Ne chante pas ! », le fait entendre sur un ton humoristique. Un jeune homme s'éprend d'une jeune fille, qu'il demande en mariage. À compter de ce jour tout se gâte. Le badinage et la légèreté cèdent la place au sérieux et l'on s'adonne désormais à cette unique et mortelle occupation : écouter chanter la promise. Celle-ci se prête sans la moindre passion à ce devoir, respectant un « rite étrange et tyrannique¹ ». Le futur époux croit entendre par sa bouche des générations de fiancées improvisées cantatrices. Il prend son mal en patience, et sa part de souffrance inutile.

Boylesve n'est donc pas le défenseur de tous les conservatismes. Sa position est cependant plus nuancée en ce qui concerne l'héritage artistique. Une autre nouvelle du même recueil formule ses interrogations : faut-il nécessairement marcher dans les pas d'un maître ? La nouvelle porte précisément ce titre, « Le Maître ». Le personnage central est une jeune pianiste pauvre, Suzon Despoix. D'humeur gaie et honnête fille, elle vit de leçons et on l'invite volontiers dans le monde. Un soir, tandis qu'elle joue Chopin, on s'enquiert de son talent. La révélation délie les langues et l'on veut à tout prix savoir qui a été son maître. Elle n'ose avouer qu'elle a appris seule, ayant ce que le narrateur salue comme une qualité rare : un « tempérament original ». Les spéculations conduisent à un pianiste tchécoslovaque, dont elle serait par ailleurs la maîtresse. Pour couper court aux cancans, Suzon n'a d'autre choix que d'inventer le nom d'un maître, au grand soulagement de la foule, qui la laisse enfin en paix. Boylesve, par cet apologue, se montre très réservé vis-à-vis de l'esprit d'école qui sévit alors. Pas question, pour lui, de se donner des maîtres simplement pour répondre à un appel extérieur. S'il ne conçoit pas l'art désamarré de tout héritage, c'est un héritage intimement choisi qui doit servir de fondation à une œuvre bien personnelle. Cet héritage choisi et non subi, il l'affirme peut-être par le nom de plume qu'il se donne : en signant Boylesve plutôt que son patronyme Tardiveau, c'est pour son matronyme qu'il opte (Boilesve, réorthographié). Filiation, non de convention, mais d'adhésion.

En fait, la question de l'héritage et des écoles n'a cessé de le travailler, et sa position à leur égard est complexe. Un entretien de 1904 montre son incertitude :

Mais alors, je regrette les écoles ? Je ne sais, n'ayant jamais, quant à moi, reçu la parole d'un maître, et ayant, moi comme les autres, un besoin exagéré d'indépendance. J'imagine toutefois qu'un homme expérimenté n'eût épargné beaucoup de peine, et c'est une grave erreur de croire qu'une direction intelligente puisse opprimer la liberté².

1. R. Boylesve, « Oh ! Ne chante pas ! », *Le Dangereux Jeune Homme*, Calmann-Lévy, 1921, p. 100.

2. R. Boylesve, « Sur le mouvement littéraire », réponse à une enquête du *Gil Blas* menée par G. Le Cardonnel et Ch. Vellay, 1904, reprise dans *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 6-7.

La bonne attitude, pour lui, se situe quelque part entre la bride des maîtres et la liberté absolue de ceux qui ne conçoivent d'art qu'absolument original. Mais un maître n'est pas nécessairement un tyran et les tenants de l'originalité sont victimes d'une autre erreur, de « la fausse notion que l'on a de l'originalité nécessaire » :

L'originalité est nécessaire, mais elle ne consiste pas à ne ressembler à personne, elle consiste à être soi-même, ce qui s'obtient quand on ne s'efforce pas à n'être ni celui-ci ni celui-là¹.

France distingue quant à lui « deux sortes d'originalité : celle qu'on cherche sans la trouver et celle qu'on trouve sans la chercher ; celle-ci est la meilleure² » : l'originalité érigée en règle œuvre à contre-emploi. Ni France ni Boylesve ne décrient donc toute espèce d'originalité, bien au contraire. Un tempérament singulier demeure au principe des chefs-d'œuvre, comme Boylesve le fait clairement entendre dans cette note :

À propos d'un jeu en ce moment à la mode et qui consiste, étant donné une phrase, un vers ou une page, à en dire l'auteur, on pourrait soutenir que ce ne sont pas les meilleurs esprits qui sont les plus aptes à gagner ici, surtout parmi les écrivains. Les plus forts à ce jeu, parmi ces derniers, ce sont ceux qui, ayant cru qu'écrire est un art qui s'apprend des maîtres, ont étudié tous les procédés, toutes les manières, tous les trucs. Les écrivains les meilleurs sont généralement les plus spontanés et souvent les plus dédaigneux : ils n'ont pas appris dans les livres ; ils n'ont pas la religion des maîtres ; ils sont plus préoccupés d'eux-mêmes, c'est-à-dire de leurs pensées ou de leurs propres visions que de ce que d'autres ont fait ; ils risquent de passer pour ignorants. Il arrive qu'ils le soient³.

Mais pourvu qu'ils soient fertilisants, les héritages sont plutôt des auxiliaires à la création littéraire. Boylesve s'inscrit lui-même dans le sillon du « roman balzacien⁴ » qui trouve, dit-il, sa perfection dans *Madame Bovary* :

[...] je l'admire par-dessus tout, parce que j'y vois une tradition féconde, parce que le tempérament français y a montré ses aptitudes, et parce que ce qu'il comporte de règles, étant uni, à juste dose, avec l'inspiration personnelle qui ne manque jamais à un écrivain né, me paraît la plus belle méthode à proposer⁵.

La démarche souhaitable repose en somme sur une juste alliance entre originalité et héritage, le génie français assurant la cohérence de l'union. Anatole France le rejoint, allant jusqu'à douter de l'existence d'un génie entièrement singulier et neuf, délié de tout antécédent et crédité d'une puissante créatrice illimitée :

1. R. Boylesve, « Sur les tendances moralisatrices dans le roman », réponse à une enquête des *Marges*, 1904, reprise dans *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 22.

2. A. France, « Le Symbolisme – Décadents et déliquescents », *Le Temps*, 26 déc. 1886.

3. R. Boylesve, note sans date, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 320.

4. R. Boylesve, « Sur les tendances moralisatrices dans le roman », art. cité, p. 17.

5. *Ibid.*, p. 17.

Le génie lui-même commence par imiter ; son originalité s'affirme par degrés. Au lieu de réunir avec effort les membres épars, son légitime butin, et d'en former, comme il faisait d'abord, un tout où les parties primitives trahissent leur origine et leur destination étrangère, le génie, de ces mêmes membres pris où il lui plaît, fait un être vivant, harmonieux et doué d'une existence propre. C'est là toute l'originalité du génie¹.

Il n'y a donc pas, pour ces écrivains, de choix à faire entre tradition et innovation, pour la bonne raison que les deux n'entrent pas en conflit. Au sein d'un système de pensée qui ne reconnaît pas de pertinence dualiste, on peut donc être héritier *et* pionnier, ou, pour mieux dire, on peut cultiver une tradition sans en être thuriféraire, et une originalité sans en faire une fin exclusive. C'est bien ce qui explique que Régnier ait été aussi mal compris des gardiens du temple que des avant-gardes, comme le dit bien Julien Schuh : dans les années 1880 déjà, « les revues conservatrices lui refusent presque l'honneur d'être incompréhensible² » tandis que réciproquement, les avant-gardes le jugent trop peu révolutionnaire³. Les esprits plus nuancés admettent pourtant qu'on puisse être des deux camps, comme le fait Maxime Revon à propos du Boylesve des romans contemporains :

Pour ces deux derniers livres [*Madeleine jeune femme* (1912) et *Tu n'es plus rien* (1917)], M. René Boylesve est à l'avant-garde, malgré l'apparence, plus décidément que pour ses derniers ouvrages d'anarchie sentimentale ou de galanterie ; mais il demeure tout empreint des parfums atténués du passé et peu capable d'effaroucher quiconque. Il est bien trop sensible pour faire figure de prophète d'un ordre nouveau : tout juste il peut l'être d'artistes délicats, peut-être plus robustes que lui, traçant des portraits nouveaux avec une méthode classique⁴.

Cette appréciation dont on ne sait trop si elle se veut élogieuse souligne une double attraction, pour le passé à recycler et pour le futur à inventer. Mais précisément, le classicisme de Boylesve, comme celui de Régnier et de France, n'est-il pas, plutôt qu'un conservatisme concilié avec un progressisme, une tierce position – ni conservatrice, ni progressiste ? On pourrait lire autrement l'assertion de M. Montessuy, personnage d'un roman d'Anatole France : « Il n'y avait que les imbéciles qui résistaient au courant, et que les fous qui le devançaient⁵ ». Le personnage en retire la conviction qu'il faut être tout au présent, mais on peut imaginer une portée littéraire à cette leçon : arrière-gardistes et avant-gardistes sont des « imbéciles » et des « fous » ; fuyant ces deux folies, le classicisme, entendu comme troisième voie, serait ce qui se tient à l'écart. Pour Boylesve, nul besoin de résoudre la lutte entre la « confusion⁶ » moderne et l'ordre classique :

1. A. France, *Alfred de Vigny : étude*, Calmann-Lévy, 1868, p. 25-26.

2. J. Schuh, « Henri de Régnier dans les revues (1885-1911) », art. cité, p. 69. J. Schuh s'appuie sur un article de Ch. de Larivière qui admet que, pour un « décadent », Régnier « n'est pas tout à fait incompréhensible » (*La Revue générale*, 1^{er} sept. 1887).

3. J. Schuh en veut pour preuve un article anonyme intitulé « Memento », publié dans *La Jeune Belgique* le 5 juillet 1888 : « À ceux qui [...] liraient les *Épisodes* avec l'intention d'y trouver une réforme et un réformateur, nous dirions volontiers : "Vous qui entrez, laissez ici toute espérance !" »

4. M. Revon, *René Boylesve*, E. Sansot, 1921, p. 33.

5. A. France, *Le Lys rouge*, Calmann-Lévy, 1921, p. 49.

6. R. Boylesve y voit la caractéristique de son époque (*Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 5).

Je déteste les esprits anarchistes ; et les esprits purement conservateurs ne me plaisent qu'à moitié. Les seuls esprits que j'aime sont ceux où je découvre un sens anarchique spontané mais perpétuellement en lutte et finalement dompté par le sens organisateur. C'est ce dualisme qui crée¹.

L'alternative fatale peut donc être contournée. Entre ferveurs anarchistes et conservatrices se creuse un espace pour une forme réélaboree de classicisme, fort de toutes les tensions. France a une opinion assez proche : l'innovation est inévitable, mais elle doit se faire progressivement et naturellement, plutôt que par des bouleversements subits². Son personnage, M. Bergeret, traduit sa pensée dans des considérations sur le vers libre :

[...] je sais que les formes poétiques varient selon les temps comme selon les lieux. Je n'ignore pas que le vers français a subi, dans le cours des âges, d'incessantes modifications et je puis, caché derrière mes cahiers de métrique, sourire discrètement du préjugé religieux des poètes, qui ne veulent point qu'on touche à l'instrument consacré par leur génie. [...] Enfin, je suis propre à concevoir les nouveautés pour cela même que je me laisse conduire par l'esprit scientifique qui, de nature, est moins conservateur que l'esprit artiste. Pourtant, je conçois mal le vers libre, dont la définition m'échappe. L'incertitude de ses limites me trouble³...

Sans approuver la nouveauté, M. Bergeret s'y résigne : sa réserve exprime son humilité devant ce qui lui échappe, comme lui échappe d'ailleurs, dit-il, la « raison des règles » que respectent les poètes traditionalistes. Il n'est pourtant pas dupe des réformismes qui, sous couvert de progrès, masquent un conservatisme. Il constate ainsi à propos de l'enseignement que les réformes s'additionnent et s'empilent sans que l'une efface l'autre :

L'édifice de notre enseignement classique est perpétuellement en réparation. C'est un vieux monument qui porte dans sa structure les caractères de toutes les époques⁴.

Doutant que les changements successifs conduisent à un avenir meilleur, M. Bergeret n'est pas un optimisme du progrès ; et le leitmotiv francien de la terre comme « goutte de boue⁵ » migre dans sa bouche :

Il est difficile de concevoir que des hommes réfléchis et sensés [...] nourrissent l'espoir de rendre un jour supportable le séjour de cette petite boule qui, tournant gauchement autour d'un soleil jaune et déjà à demi obscurci, nous porte comme une vermine à sa surface moisie⁶.

Branka Sarančič donne à cet égard une raison supplémentaire de ne pas confondre Anatole France ou Henri de Régnier avec les néo-classiques de leur temps qui, en maintenant les vieilles

1. R. Boylesve, note sans date, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 295.

2. France préfère laisser faire l'évolution plutôt que faire la révolution : voir *infra*, p. 486.

3. A. France, *Le Mannequin d'osier* (1897), Calmann-Lévy, 1921, p. 23-24. Plus loin, M. Roux, élève de M. Bergeret, vient lui réciter ses propres vers libres. Le bon maître n'est pas séduit, mais son scepticisme lui commande la prudence : « Si pourtant c'était un chef-d'œuvre ? / Et, de peur d'offenser la beauté inconnue, il serra en silence la main du poète » (p. 86).

4. *Ibid.*, p. 135-136.

5. Voir par exemple A. France, *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 3.

6. A. France, *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 219.

antinomies opposant classicisme et romantisme, traditionalisme et modernisme, réaction et progrès, « auraient causé plus de dégâts à ce qui définit le "vrai classicisme" que les "anticlassiques"¹ ». Contre les néo-classicismes qui préservent les anciennes divisions,

Dans le contexte de crise des valeurs positivistes et rationalistes que connaît le tournant du XIX^e siècle, il s'agit de proposer un autre mode d'accès à l'héritage du « siècle classique », à rebours du « culte hypocrite » que lui vouent les institutions universitaire et littéraire officielles².

Les classiques modernes non dogmatiques, au contraire, réinventent un classicisme autonome, l'arrachant à ceux qui ont prétendu le mettre au service d'une « cause » non littéraire.

Au dualisme entre progressisme et conservatisme, T. S. Eliot objecte lui aussi le classicisme rétabli dans sa neutralité³. « Nous trouvons [...] à la fin de toute période, [des] poètes qui ont exclusivement le sens du passé, ou, par ailleurs, des poètes dont l'espoir de l'avenir se fonde sur leur tentative de renoncer au passé⁴ » ; les classiques sont une voie de sortie : pour Eliot, ils sont ceux qui possèdent à la fois le sens du passé et celui de l'avenir. C'est même la condition du classicisme :

La persistance du pouvoir créateur littéraire chez quiconque, par conséquent, consiste dans le maintien d'un équilibre inconscient entre la tradition au sens élargi du mot – la personnalité collective, pour ainsi dire, réalisée dans la littérature du passé – et l'originalité de la génération vivante⁵.

France, Régnier et Boylesve représentent peut-être une exception. Pris dans une « fin de période », ils sont cerclés par des contemporains soit passéistes (dépourvus de « sens critique du passé⁶ ») soit progressistes (poussés par le vent des avant-gardes). Ils seraient donc, en somme, des vrais classiques au sens de T. S. Eliot, mais perdus dans un âge essentiellement non classique.

C. Conclusion. Classicismes modernes et classicismes anachroniques

Au terme de ce premier défrichage de la notion de classicisme en contexte moderne, il ressort que l'opposition du classicisme et du romantisme, ou du classicisme et de la modernité, opposition constitutive de la notion de classicisme à son apparition, mais remise en cause au début du XX^e siècle, a pour conséquence d'en brouiller le sens. En 1910, un classique peut être

1. B. Sarančič, « Le "siècle classique" à l'épreuve de la "modernité littéraire" », art. cité, p. 6.

2. *Ibid.*, p. 7.

3. Sur ce concept barthésien, voir *infra*, p. 549.

4. T. S. Eliot, « Qu'est-ce qu'un classique ? », art. cité, p. 346.

5. *Ibid.*, p. 346-347.

6. *Ibid.*, p. 347.

un adversaire de la modernité et du romantisme certes, mais aussi un adversaire du modernisme et un défenseur du romantisme – et vice-versa.

On peut bien juger quelque peu déroutantes ces révisions modernes du classicisme, et s'étonner notamment qu'un sursaut classique agite une période qui accorde beaucoup à l'individu et qui est *a priori* fort éloignée du « principe "classique" qui exige que le style adopté soit conditionné par l'objet présenté et non par la singularité de l'écrivain¹ », pour n'envisager qu'un des principaux aspects du classicisme. Ces classicismes de la dernière heure peuvent sans doute être taxés d'anachronisme au regard du Classicisme historique. Les gidiens déportent leurs aspirations classiques vers un horizon rayonnant : les Classiques des siècles classiques ne s'illustrèrent pas par un tel optimisme futuriste. Les néo-classiques les plus puristes ne parviennent pas non plus à faire revivre le Classicisme du XVII^e siècle, pour la raison inverse : les Classiques des siècles classiques ne furent pas davantage des nostalgiques ou des rétrogrades. Ce qui revient à dire que de Gide à Maurras, les classiques de la charnière des XIX^e et XX^e siècles, gonflés d'optimisme moderne ou d'un pessimisme encore très fin-de-siècle, sont des classiques bien de leur temps, et appartenant de plein droit à la modernité.

Mais la perspective se complique à considérer le point de vue de ceux qui, comme Régnier, France et Boylesve, n'entrent pleinement dans aucun de ces cas de figure. À la marge des classicismes modernes de Gide, de Valéry, du néo-classicisme archaïsant de Moréas, du national-classicisme de Maurras, lesquels véhiculent les credos esthétiques, moraux et idéologiques de leur époque, Boylesve, France et Régnier, parce qu'ils ne se soumettent à aucun culte moderniste ou conservateur, se signalent par une façon bien à eux d'être classiques, en décalage avec le système de pensée alors dominant. Une façon doublement anachronique², puisqu'elle n'est ni celle des Classiques des XVII^e et XVIII^e siècles, ni celle des classiques de la modernité couramment répertoriés. Dans leur indépendance, ils isolent en partie la question classique des débats d'époque, ne concevant pas de classicisme indissociable d'un positionnement conservateur ou révolutionnaire exclusivement.

Il semble judicieux, à cet égard, de distinguer les néo-classiques *passéistes* des *passeurs* classiques que sont France, Boylesve ou Régnier. Les premiers s'en tiennent à un classicisme de pure réception tandis que les seconds sont au surplus les agents d'une transmission. Les premiers sont dépositaires d'un classicisme conclusif. Les seconds relaient un classicisme transitoire, mouvant, vivant. Car les composantes classiques n'ont d'intérêt pour France, Régnier et Boylesve que pour autant qu'elles ne se cristallisent pas en règles intangibles. Le vecteur classique qu'ils constituent ne fait pas d'eux de simples transporteurs ; ils sont aussi des transformateurs. Le

1. G. Philippe, *La langue littéraire, op. cit.*, p. 354.

2. P. Viguié loue en Régnier un auteur anachronique : « son style anachronique et pourtant si personnel [...] l'apparent[e] étroitement aux plus grands écrivains classiques » (« Sur Henri de Régnier », *Mercure de France*, 15 juin 1924, p. 608-620).

classicisme, coquille sémantique à réinvestir perpétuellement, devient une « conque sonore¹ » où ils écoutent résonner leurs idées et leurs rêves.

Étudier la manière dont se combinent, dans l'écriture même, réemplois classiques et aspirations singulières sera l'enjeu des deux parties suivantes. Comment un imaginaire linguistique du classicisme affecte-t-il leurs conceptions et leurs pratiques d'écriture ? Quels sont les modèles dont ils s'inspirent, et selon quelles modalités et finalités empruntent-ils à une littérature d'un autre temps ? En savants érudits : reconstitution scrupuleuse ? En épigones fétichistes : imitation fidèle ? En écrivains humanistes : « innutrition » profonde de cette denrée culturelle mythique qu'est le « génie français » classique ? En modernes modérés et cultivés : intention plus vague de « faire classique », inspiration lucidement adaptée aux nouveaux impératifs d'expression ? En militants modernistes ou antimodernistes : assimilation voire utilisation dévoyée ? Les déclarations étudiées dans les chapitres qui précèdent dirigent les hypothèses vers un classicisme repensé à leur mesure, dont il reste cependant à dégager les caractéristiques linguistiques et stylistiques effectives.

1. Régnier avance qu'« un mythe est la conque sonore d'une idée » (« Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », 1900, art. cité, p. 336). Pour sûr, le mythe classique y compris.

Deuxième partie

À contretemps. Des imaginaires
anachroniques ?

Introduction. Quels classiques se veulent-ils ? Des imaginaires culturels et linguistiques

De leur temps comme au nôtre, on ne manque pas d'attribuer à Régnier, à France et à Boylesve des qualités classiques. Mais si de nombreuses pages abordent la question du classicisme chez ces auteurs, rares sont celles qui la posent d'un point de vue linguistique ou stylistique¹. Il faut pourtant interroger la fausse évidence que représente cette désignation quand il s'agit d'étudier la langue de ces auteurs, et cela n'a rien d'aisé. Même le cas de France, pourtant des trois le plus couramment qualifié de « classique », est tortueux : sa langue est de haute tenue, certes, et contrairement à celle de Régnier, elle doit très peu aux innovations des écritures contemporaines (écriture artiste, impressionniste, symboliste). Pour autant, elle ne donne pas de prise facile à qui veut mettre en évidence des traits proprement classiques. C'est ce qu'on se propose de faire dans les deux parties suivantes, afin d'évaluer la pertinence de l'appellation « classique » dans les représentations stylistiques de ces écrivains d'une part (partie II) et d'autre part dans leurs pratiques (partie III).

Les trois auteurs n'auront pourtant pas le même statut au sein de ces deux parties. C'est Régnier qui en occupera le cœur (le chapitre VI lui sera largement consacré), parce qu'il représente un véritable cas d'école, lui qui, le plus manifestement, se tient au point d'équilibre subtil entre les tendances stylistiques moderne et classique. Anatole France, érigé par sa génération en maître classique, servira davantage de mètre-étalon. René Boylesve tiendra lieu de témoin et donnera un éclairage sur les pratiques d'un contemporain de moindre envergure, qui plus est admirateur de France comme de Régnier, dont il ne nie pas l'influence sur son œuvre.

Une autre raison majeure conduit à donner ici la préséance à Régnier. Des trois auteurs

1. On peut signaler parmi les plus explicites sur la question classique l'article « Classicisme et modernité dans l'œuvre de René Boylesve » de J. Pourtal de Ladeveze (*Heures boylesviennes*, n° XII, 1977) et l'article de Paul Souday sur « Le classicisme d'Anatole France » (*Les Livres du Temps : deuxième série*, 1929, p. 65-67, en ligne : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/souday_livres-du-temps-02/body-3, consulté le 11 février 2016). On peut ajouter, en ouvrant le champ à toute la littérature d'Ancien Régime, l'article de J.-L. Backès, « Henri de Régnier et le style Louis XV » (J.-C. Abramovici (dir.), « Le XVIII^e – 1900 », *op. cit.*, p. 49-60). Ces études n'entrent que ponctuellement dans des considérations linguistiques.

considérés, Régnier est sans doute celui qui interroge le plus passionnément ses pratiques stylistiques et celles des autres écrivains¹ :

Actuellement, en littérature, le talent est ce qui paraît compter le moins. On juge un livre sur ses tendances, sur ses intentions. [...] Les questions de morale, de politique et de religion priment la question littéraire. Le style, l'art d'un écrivain important moins que ses convictions. J'ajouterais que rien ne me répugne davantage que ce point de vue sectaire. (C., 1912, p. 653)

Les questions stylistiques préoccupent moins Boylesve ou France. Bien sûr, Boylesve a toujours nourri une réflexion critique sur sa pratique d'écrivain, et il en sentait la nécessité, comme en témoigne cette note retrouvée dans ses papiers privés : « Indispensable de ramasser mes idées sur le roman et de les publier² ». Mais il ne se sent pas théoricien : « Je n'ai jamais écrit d'après des principes ; je me suis peu à peu formulé des principes en écrivant, et qui résultaient de mon expérience acquise ; et ces principes se trouvent pour la plupart conformes à ceux qu'enseignèrent et observèrent les écrivains classiques³ ». De même, le critique impressionniste qu'est France n'expose jamais de façon systématique son point de vue sur le style, et les remarques linguistiques qu'on glane au fil de ses articles sont davantage celles d'un philologue et lexicologue que celles d'un théoricien du style.

Régnier accorde plus évidemment la prééminence, parmi les préoccupations de l'écrivain, à la question du style – même si, comme le remarque Gilles Philippe⁴, d'année en année, les considérations stylistiques déclinent en nombre dans les *Cahiers*, jusqu'à en disparaître tout à fait. Faut-il en conclure que Régnier s'en désintéressait peu à peu, ou que, comme s'il en avait fait le tour, pour ainsi dire, sûr enfin de sa formule, il se contentait dès lors d'en répéter l'usage ? Toujours est-il qu'avant de se sédimentariser, la formule, si formule il y a, a fait à coup sûr l'objet d'un patient tamisage, envers et contre la tendance de la nouvelle génération à se détourner des investigations formelles, selon son affirmation. Écrivain de style autant qu'écrivain d'idées, Régnier l'est assurément. Pour lui, l'intention ne suffit pas, et la réalisation demeure primordiale. La tentation de la perfection, dans son sens étymologique d'achèvement, ne lui est pas étrangère, et s'il s'excepte de ses contemporains, décrivant une littérature tournée davantage vers le faire que vers le dire, vers la communication directe que vers l'art qui se suggère, c'est bien parce que cet idéaliste, doublé d'un romancier exigeant, s'efforce de prendre de la hauteur sur ses pratiques d'écriture, très mûrement réfléchies.

1. Du moins, la source que représentent les *Cahiers* est sans commune mesure, par la quantité, avec celles dont on dispose pour France et Boylesve.

2. R. Boylesve, *Opinions sur le roman*, Plon-Nourrit, 1929, p. I : cet ouvrage posthume, qui réunit des fragments en tous genres, s'efforce de répondre à ce vœu.

3. R. Boylesve, note de 1904, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 112.

4. « Qui parcourt les *Cahiers* que celui-ci tint de 1887 à 1936 est frappé par le fait que les interrogations sur le style sont très présentes entre 1888 et 1898, moins présentes entre 1898 et 1903 et presque absentes après 1903 » (G. Philippe, « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien », art. cité, p. 236).

Or pour le futur académicien, de manière de plus en plus décidée, *bien écrire* coïncide avec *écrire français* – entendons : écrire le français glorieux et réputé impeccable de l'âge classique. La perfection, le soin des finitions réclament un effort en ce sens. C'est au prix d'un patient labeur qu'on « écrit en français », confie le conteur à son ami André Gide, dans une lettre d'octobre 1892 : « J'ai fini hier ce "Barbe-Bleue" qui m'a donné un mal du diable pour arriver à n'être qu'un assez médiocre récit d'une vingtaine de pages, mais ayant entrepris d'écrire en français, cela m'a coûté beaucoup de travail¹ ». Il explique ailleurs que cet apprentissage passe par la lecture des classiques, à laquelle il occupe ses pannes d'inspiration : « J'aime mieux passer ce temps de sécheresse à fortifier ma connaissance de la langue et à puiser en de bons auteurs la certitude de la syntaxe qui me manque un peu. J'ai adopté Bossuet chez qui j'assiste à trois sermons par jour [...] »². Très tôt, donc, la question du style apparaît chez Régnier indissociable de la question (épineuse) du classicisme.

La partie s'organise en deux temps. Le chapitre III enquête sur les sources dont se réclament les trois auteurs, afin de définir pour chacun le champ classique qui constitue son horizon imaginaire. Le chapitre IV, muni de ces différentes pièces et à partir de leurs représentations du bon écrivain, esquisse les portraits-robots de ces « classiques » quelque peu anachroniques.

1. A. Gide et H. de Régnier, *Correspondance (1891-1911)*, éd. D. J. Niederauer et H. Franklyn, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 59. De même, l'aisance classique d'Anatole France, à en croire la petite fille M^{me} de Cavaillet, « ne résulte point d'une instinctive facilité. Le grand homme écrit laborieusement. Ce style fluide [...] n'atteint à la perfection qu'après de multiples remaniements et de patientes retouches » (« Souvenirs sur Anatole France », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 19 avril 1924, p. 2). Renée Dunan fait le même témoignage à propos de Boylesve : « Il travaillait difficilement, scrupuleusement, et pesait avec un soin minutieux les mots qu'il utilisait » (*La Philosophie de René Boylesve*, Le Divan, 1933, p. 37).

2. H. de Régnier, lettre inédite à Heredia, 9 septembre 1890, partiellement reproduite dans H. de Régnier et F. Vielé-Griffin, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 471.

Chapitre III.

Quelles sources ? Des lectures à l'épreuve d'imaginaires linguistiques

Rien n'est moins simple que d'identifier les influences qui marquent effectivement les trois proses. La difficulté est triple. D'abord les innombrables lectures classiques qu'ils avouent forment un jeu de pistes foisonnant où l'on s'égaré aisément. Ensuite leurs amours littéraires, même s'ils leur sont relativement fidèles dans le temps, n'en évoluent pas moins, et tel auteur, très lu à une période, peut être négligé à une autre, ce qui brouille la généalogie des influences supposées. Enfin, rien n'assure que les influences les plus fortes correspondent aux auteurs de prédilection¹.

Sont-ils seulement inféodés à un auteur ou même à plusieurs auteurs donnés ? On retrouve çà et là des tendances stylistiques qui peuvent paraître démarquées de tel ou tel maître de l'Ancien Régime, mais l'identification n'est jamais aisée. Ainsi, de toute évidence, pour Régnier, Saint-Simon, Laclos, La Rochefoucauld, entre autres auteurs régulièrement convoqués et loués dans les *Cahiers*, entrent (quantitativement) pour peu dans l'écriture des romans considérés. Doit-il davantage à l'influence conjuguée d'une somme d'auteurs, par exemple les mémorialistes du XVII^e siècle ou les libertins du XVIII^e siècle – à un style d'époque, en somme ? Peut-on circonscrire alors une période, un champ littéraire précis ? L'influence s'étend-elle, au-delà, à un « esprit classique » outrepassant une stricte périodisation historique ? Il semble bien plutôt, en élargissant encore la notion de classicisme, que les trois romanciers obéissent d'abord à un imaginaire classique, une fabrique conceptuelle dont ils sont en partie responsables. Tout cela mérite examen.

Les trois romanciers possèdent des références classiques étendues, dans lesquelles il faut mettre un peu d'ordre. La liste est longue des auteurs mentionnés ou commentés dans leur

1. Franck Javourez note que chez Régnier, l'inspiration et l'admiration ne vont pas nécessairement de pair, car « il se défait difficilement de son univers poétique intérieur pour pénétrer pleinement dans celui de l'autre. Il prélève chez les auteurs qu'il fréquente des éléments qu'il finit par intégrer à sa poétique personnelle » (*Henri de Régnier – Écriture et libertinage, op. cit.*, p. 33-34).

correspondance, leurs notes intimes, leurs essais et articles. Tous les trois sont en effet des lecteurs avisés et critiques des classiques. Dès les années 1875, Anatole France, lecteur de métier, établit la réédition de classiques pour Alphonse Lemerre, puis pour son ami Étienne Chavaray¹. Les réflexions de Boylesve ou de Régnier sur les classiques sont plus rarement publiées (on relève surtout deux articles de Régnier sur Laclos, essentiellement biographiques², ainsi qu'une notice sur Casanova³), mais les pages qui leur sont consacrées sont nombreuses dans leurs notes privées. Enfin, les références explicites, moins directes dans les romans de Régnier ou de Boylesve, sont très riches dans la fiction de France.

Ainsi, en ouvrant la liste aux siècles qui bornent le classicisme *stricto sensu*, on sait que Boylesve affectionne entre tous Montaigne, Rabelais, Pascal, Descartes, Racine, Molière, Laclos, Diderot, Voltaire et Montesquieu. Son goût le portait aussi aux Espagnols du XVII^e siècle⁴, à Platon, à Sénèque. France, lui, se réclame de nombreux penseurs grecs et latins, de Paul Scarron, de La Fontaine, de Racine qu'il aimait entre tous, de Voltaire qu'il prisait le plus parmi les auteurs du XVIII^e siècle, ou encore de Diderot.

C'est peut-être Régnier qui, dans son irréductible singularité, supporte le plus mal de se donner des maîtres. Tout au plus le diariste des *Cahiers* consigne-t-il soigneusement ses lectures de prédilection et, s'il n'est pas avare d'éloges, au reste aussi généreusement distribués à ses contemporains qu'aux écrivains du passé, tant s'en faut qu'il ne se reconnaisse une dette directe envers eux. Ou plus justement, s'il admet une filiation directe, c'est bien plus celle de Baudelaire ou de Mallarmé que celle des auteurs classiques. Admirant les maîtres d'antan, il ne les tient en rien pour des modèles insurpassables. C'est du moins l'opinion du jeune Régnier, qui juge le fameux « esprit français » si typique des siècles classiques assez superficiel : « Le déplorable esprit français joue à merveille des apparences de tout. S'il se prend au fond des choses, c'est pour les rapetisser d'une ironie et les insulter d'un sourire » (C., 1891, p. 248).

Pourtant, dès les premiers *Cahiers*, Régnier trahit une admiration pour une sélection de classiques. Régulièrement au fil de ces notes personnelles, il livre des bilans de ses préférences littéraires, au rang desquelles figurent bon nombre d'auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Ces bilans restent assez stables dans le temps ; celui de 1902 est peut-être le plus exhaustif :

Les livres que j'ai le mieux aimés. Ronsard, je l'ai bien lu. Au XVII^e siècle, La Rochefoucauld, La Bruyère et Saint-Simon, Racine mais moins, Corneille par endroits. Au XVIII^e, *Candide* et *Le*

1. Une bonne partie des notices qu'il rédige à ces occasions est recueillie dans *Le Génie Latin*, A. Lemerre, 1913.

2. Le premier est intitulé « La fiche » (*Sujets et paysages*, Mercure de France, 1906) et l'autre « Laclos » (*Portraits et souvenirs*, Mercure de France, 1913).

3. H. de Régnier, *Casanova chez Voltaire*, préface à une réédition partielle des *Mémoires* chez Plon, coll. « Les conversations », 1929.

4. A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve (op. cit.)* : A. Chauvigné voit en particulier une parenté de style et de pensée avec Baltasar Garcian et son *Homme de cour* (1647) – texte au reste plus baroque que classique.

Neveu de Rameau, Crébillon fils, ses deux « dialogues », Laclos : j'ai lu une dizaine de fois *Les Liaisons dangereuses*. (C., 1902, p. 484)

Le plus fidèlement honoré est sans doute Saint-Simon, véritable *vade-mecum* qu'il convoque également dans des articles et des conférences. La Bruyère semble ensuite le plus régulièrement loué. En 1914, il désigne ses trois auteurs préférés du XVII^e siècle : Molière, La Bruyère, Saint-Simon (C., p. 703). Molière, après avoir été longtemps conquis pour sa trivialité bourgeoise par le jeune Régnier, tiendra dès lors un rang indiscuté, et ce trio gagnant sera souvent invoqué. Mais c'est peut-être La Rochefoucauld qui pose le plus problème, car l'admiration que Régnier lui témoigne s'exprime en terme ambigu et semble faiblir un peu avec le temps, même si son goût pour la concision aphoristique demeure vif. Ses préférences du XVIII^e siècle sont plus fluctuantes encore. Crébillon, Casanova et Laclos sont peut-être les mieux considérés, encore que le dernier ait surtout fait l'engouement de sa jeunesse.

Somme toute, la ligne de partage semble assez nette entre un certain classicisme que France, Régnier ou Boylesve disent aimer et un autre dont ils s'écartent. Il s'agit maintenant d'établir quels faisceaux (périodes, genres, auteurs) du champ classique (entendu dans ses limites larges) ont leur préférence et sont susceptibles d'occuper une place dans leurs représentations stylistiques.

A. Quelles périodes de référence ?

1. Antiquité gréco-latine

Les classiques, au premier chef, sont ceux de l'Antiquité. On peut s'étonner que Régnier et Boylesve leur accordent si peu de place dans leur panthéon d'auteurs. Peut-être l'éducation qu'ils reçurent, différente de celle de France de vingt ans leur aîné, commençait-elle à accorder moins de place aux lettres anciennes.

Des témoignages notent pourtant l'érudition de Boylesve qui, dit-on, citait couramment Sénèque dans les conversations. Pour son ami Auguste Chauvigné, cette culture a tenu une place importante dans la formation de sa pensée, et il souligne « son éclectisme irréductible alimenté, développé, spiritualisé par la connaissance des sages anciens, tels que Sénèque¹ ». L'héritage le plus visible dans son œuvre est sans doute la mythologie païenne, régulièrement appelée : même le secrétaire du pape des *Bains de Bade* jure « Par Bacchus² ! » (p. 20). Les femmes du roman sont comparées à Vénus, à des Naïades (p. 20), aux « grâces³ » (p. 23) ; Lola Corazon crie comme une « Sirène » (p. 47) ; les baigneuses sont comparées aux « filles de

1. A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 54.

2. Ou bien s'agit-il plutôt d'un italianisme forgé sur l'interjection *perbacco* ?

3. Boylesve n'emploie pas la majuscule, par antonomase.

Niobé » (p. 55) et à des « bacchantes » (p. 135). Plusieurs nouvelles du *Pied fourchu* restaurent une atmosphère de mythologie grecque : « Allégorie de l'amant des grâces », « Le plaisir des Muses », « Éros à la bacchanale » ou encore « Le panier de bouches ». Mais Boylesve n'invoque pas de références explicites, et son Antiquité est plus ornementale que savante. De même, les souvenirs d'auteurs gréco-latins de Régnier diaprent certaines pages, mais alors la référence n'a rien de sûr : par exemple, l'auteur des *Lettres diverses et curieuses* avait-il en tête le *De Amicitia* de Cicéron en rédigeant les propos sur l'amitié qui inaugurent cette fictive correspondance ?

On ne s'en étonnera pas, c'est Anatole France qui affiche le plus ostensiblement sa culture antique. Même lorsqu'il se propose d'étudier les classiques français, comme c'est le cas dans le recueil de préfaces et notices monographiques que constitue *Le Génie latin*, il les place sous l'égide des Anciens :

Il ne faut pas croire ce titre de Génie Latin ; on ne trouvera rien ici qui y réponde. C'est un acte de foi et d'amour pour cette tradition grecque et latine, toute de sagesse et de beauté, hors de laquelle il n'est qu'erreur et trouble. Philosophie, art, science, jurisprudence, nous devons tout à la Grèce et à ses conquérants qu'elle a conquis. Les anciens, toujours vivants, nous enseignent encore¹.

France ne fait pas mystère de sa préférence pour les Grecs comme Épicure, Euripide, Sophocle ou Théocrite, qui infléchirent sa propre philosophie, et s'il affectionne aussi les Latins, jugés moins subtils et plus brutaux, c'est parce qu'ils sont les ancêtres de notre littérature².

L'auteur prête son érudition aux personnages de ses romans, et en particulier, dans la trilogie qui lui est consacrée, à l'abbé Coignard, qui cite dans le texte aussi bien Catulle et Lactance que la Vulgate et les chants de la liturgie. Les références savantes de l'abbé sont pléthoriques et fort hétéroclites : les auteurs grecs Homère, Eschyle, Sophocle, Euripide, Théocrite, Anacréon, Démosthène, Platon, Aristote, Thucydide, Polybe, Épictète, Plutarque, Diodore de Sicile et Denis d'Halicarnasse, les Latins Cassiodore, Aulu-Gelle, Quintillien, Apulée, Lucrèce, Pétrone, Cicéron, Tite-Live, Varron, Sénèque, Plaute et Térence, auxquels il faut ajouter les Pères de l'Église saint Jean Chrysostôme, saint Basile, saint Jérôme et saint Augustin³, constituent le bagage intellectuel du bon maître, qui en outre ne se déplace jamais sans son Boèce, dans lequel il cherche à tout propos les règles de conduite à adopter.

L'abbé prétend avoir « lu tous les auteurs grecs et latins qui n'ont point péri par l'injure du temps ou la malice de l'homme » (RRP, p. 52), et les *minores* (le juriste romain Ulpien pour n'en citer qu'un) tiennent leur rang aux côtés des auteurs plus scolaires. Le syncrétisme de ces références peut surprendre, mais l'abbé s'embarrasse peu des enseignements contradictoires

1. Cet avant-propos est daté de 1913.

2. C'est à ce titre qu'il défend l'enseignement des humanités latines dans un article intitulé « Pour le latin » (recueilli dans VL1, p. 281-290).

3. L'essentiel de ces auteurs est rassemblé dans une longue liste dressée par l'abbé (RRP, p. 24). Beaucoup sont évoqués isolément tout au long des romans.

qu'il délivre à son élève Jacques, lequel en sent bien les inconciliables tensions : « [L'abbé] me récitait les Maximes d'Épictète, les Homélie de saint Basile et les Consolations de Boèce. Il m'exposait, par de beaux extraits, la philosophie des stoïciens ; mais il ne la faisait paraître dans sa sublimité que pour l'abattre de plus haut devant la philosophie chrétienne » (RRP, p. 31). Ces lectures païennes sont un plaisir coupable auquel se livre l'abbé – ce qui leur donne la saveur d'un fruit défendu.

Au-delà des simples références, c'est le texte de *La Rôtisserie de la reine Pédauque* tout entier qui s'avoue imité des lettres anciennes – même si la comparaison se veut un peu burlesque : « [Tournebroche] rédigea avec modestie et fidélité les mémoires de M. l'abbé Coignard, qui revit dans cet ouvrage comme Socrate dans les Mémorables de Xénophon » (OJC, p. 4). L'Antiquité occupe chez lui une si grande place qu'elle détrône les classiques plus récents. Dans un apologue, l'abbé fait parler Zémire, prince de la Perse antique : « Je suis parvenu, comme dit le poète persan, au milieu du chemin de la vie » (OJC, p. 198). Or on a coutume d'attribuer l'origine de la formule au vers fameux qui ouvre *La Divine Comédie* de Dante. S'agit-il de rendre aux Anciens ce qui leur appartient ? Y a-t-il vraiment un poète persan à qui Dante aurait emprunté la formule, ou bien France, par jeu et par hommage excessif, donne-t-il aux Anciens plus que ce qui leur revient ? Ce ne serait pas étonnant, quand on sait que l'auteur des *Opinions de M. Jérôme Coignard* n'hésite pas à mettre en scène les erreurs d'attribution : l'Antiquité de Coignard, c'est d'abord celle que connaissait le début du XVIII^e siècle, ce qui explique pourquoi un personnage, Nicolas Cerise, attribue fautivement l'*Histoire Auguste* à Aelius Lampridus. Or, l'historien allemand Hermann Dessau a prouvé en 1889 l'imposture littéraire (Lampridus n'est pas l'auteur de cette biographie anonyme), ce qu'on ignore encore en 1725.

Les dieux ont soif regorgent également de références gréco-latines. La culture classique d'Évariste Gamelin, le personnage principal, hante jusqu'à ses heures de folie, et il croira voir les Euménides dans ses cauchemars (p. 305) ou entendre sa maîtresse Élodie accuser les « Furies » qui menacent sa raison (p. 306). L'*Oreste* d'Euripide inspire ainsi son chef-d'œuvre inachevé. Le peintre explique pourquoi cette histoire le touche autant : comme lui, Oreste se rend coupable des pires cruautés par vertu, par souci de justice (DS, p. 96). La référence antique donne ici une clef d'interprétation, et l'invitation est explicite : la Rochemaure, qui lui rend visite dans son atelier, dit au jeune peintre : « Oreste vous ressemble, citoyen Gamelin » (p. 97). Les références antiques peuvent donc fournir des entrées de lecture pour comprendre les temps contemporains, et les parallèles seront nombreux. « C'est, depuis Homère, une étrange manie des poètes [...] que de célébrer les militaires », remarque Brotteaux (p. 281). Fortuné Trubert se compare à Eudamidas en légant ses dettes à Évariste son ami. L'*exemplum* classique fournit donc toujours une grille pour décoder les actes nouveaux – même si la comparaison dessert ces derniers, qui apparaissent bien souvent dérisoires dans ce jeu de contraste.

Plus central pour la question, dans le même roman, le personnage de Maurice Brotteaux figure une sorte d'avatar athée de l'abbé Coignard. Comme lui, il a subi des revers de fortune sans perdre sa belle humeur ; comme lui, il est un sage sceptique et néanmoins bienveillant, parce qu'il n'attend rien des hommes ; comme lui surtout, il possède une immense culture classique. Brotteaux a cependant troqué le néoplatonicien Boèce de l'abbé contre l'épicurien « Lucrèce, qu'il port[e] constamment dans la poche béante de sa redingote puce » (DS, p. 13), *vade-mecum* plus approprié à un libertin. Le Boèce de l'abbé et le Lucrèce de Brotteaux sont peut-être au surplus des réminiscences de la « pythie portative » de Jacques le fataliste – ainsi le personnage de Diderot nomme-t-il sa gourde de vin, qu'il interroge lui aussi dans les circonstances délicates. Le fait que Brotteaux tire « de la poche de sa redingote puce un petit flacon d'eau-de-vie, qui y était avec son Lucrèce » (DS, p. 183) en est peut-être un indice. Mais la fonction de ces petits « livres de poche » excède celle de la gourde du personnage de Diderot. Le Lucrèce de Brotteaux offre à son propriétaire une enclave dans la cruauté de l'époque. Il y cherche refuge lors des interminables attentes devant la boulangerie, en période de rationnement ; il trouve encore dans son matérialisme une ultime consolation avant son exécution : « *Sic ubi non erimus...* Quand nous aurons cessé de vivre, rien ne pourra nous émouvoir, non pas même le ciel, la terre et la mer confondant leurs débris... » (p. 280). La fréquentation des Anciens entre sans doute pour beaucoup dans la sagesse de ces personnages, vieillards rendus atemporels par leurs lectures (Jérôme Coignard, Maurice Brotteaux, Sylvestre Bonnard sont en quelque sorte un seul et même personnage, qui migre d'une époque à l'autre) et par le peu de part qu'ils prennent à la vie contemporaine, dont ils sont simples spectateurs.

2. XVI^e ? XVII^e ? XVIII^e siècle ?

Si l'on s'en tient à la culture française, il faut bien constater que le classicisme de France n'est pas le même que celui de Régnier ou de Boylesve. En considérant les siècles classiques dans leurs frontières les plus larges, on observe que les trois écrivains ne doivent pas leurs classiques aux mêmes époques. Pour schématiser, Henri de Régnier est, des trois, celui dont la culture embrasse le plus étroitement le classicisme *stricto sensu*, le classicisme de la seconde moitié du XVII^e siècle. Le XVII^e siècle de René Boylesve est plus décentré et baroque, tantôt tiré vers le XVI^e siècle, tantôt mâtiné d'esprit XVIII^e siècle. Enfin, Anatole France doit essentiellement ses classiques au XVIII^e siècle et, à quelques exceptions près, il dit ne pas aimer le siècle de Louis XIV. Mais précisons pour chacun.

On peut exclure d'emblée le XVI^e siècle, siècle avant-coureur de l'âge classique, des affections de Régnier. À la différence de France et de Boylesve, Régnier n'évoque pratiquement aucun auteur de la Renaissance, sinon Ronsard – poète ayant significativement œuvré pour un avènement classique de la langue française –, et concède volontiers qu'il n'a « jamais beaucoup

aimé la langue du XVI^e siècle » (C., 1933, p. 858). Il note encore son « Peu de goût pour les écrivains du XVI^e siècle, Ronsard excepté, qui est très grand, et du Bellay, qui est souvent charmant, mais Rabelais, mais Montaigne... » (C., 1930, p. 839).

L'admiration inconditionnelle dont Ronsard fait cependant l'objet trouve son expression dans la deuxième section de *Flamma tenax (1922-1928)*¹, l'un des derniers recueils de poésie de Régnier. Le poète – et notamment le sonnetiste – s'inscrit dans une lignée qui s'étend de Ronsard à Mallarmé, et il règle dans ces quinze poèmes sa dette envers la plus brillante étoile de la Pléiade. En le promettant à une gloire éternelle, Régnier prend le parti de Ronsard contre les classiques, du moins les plus doctrinaires : « Et les Ronsard toujours déroutent les Boileau² ». Non seulement Régnier, poète âgé mais toujours élève de Ronsard, se place dans le lignage du poète des *Amours*³, mais il emprunte ses mots dans une « Odelette » (« Ronsard, allons voir si la rose / Est toujours au matin éclos⁴ ») et pousse l'identification jusqu'à parler en son nom, à la première personne, dans la prosopopée du poème « Ronsard à l'infidèle »⁵.

Quant aux siècles classiques à proprement parler, l'avis de Régnier n'est pas sans mélange :

Le XVIII^e siècle, un siècle rongé d'un cancer analytique, un siècle d'ennui qui aboutit au dépaysement de l'exotisme de Saint-Pierre ou de Chateaubriand et au brusque opium des révolutions.

Qui sait si 89 n'est pas l'ennui de deux siècles et une tentative simplement néronienne ? (C., 1888, p. 152)

Mais son goût pour les siècles classiques, très tiède alors, s'est attisé avec l'âge. Incontestablement, son jugement ultérieur est moins sévère que celui du jeune homme qu'il est en 1888, et le XVII^e siècle trouve vite grâce à ses yeux⁶, s'il ne révisé pas aussi explicitement son opinion sur le XVIII^e siècle. Dans cette réticence à l'égard du siècle des Lumières (que France et Boylesve tiennent en bien plus haute estime), il entre sans doute une part, même minime, de rancœur aristocratique. Régnier prend trop manifestement plaisir à rappeler les généalogies nobiliaires⁷

1. H. de Régnier, « Le Laurier de Ronsard », *Flamma tenax (1922-1928)*, Mercure de France, 1928, p. 39-58. Par surcroît, des lettres échangées avec Heredia font état d'une conversation sur le chef de file de la Pléiade. Sa teneur n'est pas connue.

2. C'est un vers du sonnet « Laisse qu'au lieu d'apprendre... », *ibid.*, p. 42. Régnier rend-il toutefois un discret hommage au poète classique, dans le nom qu'il donne au personnage du *Mariage de minuit* (1903), Jacques Boispréaux – en lequel Franck Javourez voit la contraction de Boileau-Despréaux ? (*Henri de Régnier – Écriture et libertinage, op. cit.*, p. 302). À noter aussi, chez Boylesve, le patronyme Desrèaux. Les Desrèaux sont les propriétaires d'un jardin somptueux, détruit après leur disparition (*Souvenirs du jardin détruit*, J. Ferenczi & fils, 1928).

3. On peut citer le cizain qui termine « Je plante en ta faveur... », *Flamma tenax, op. cit.*, p. 43 : « C'est là que je viendrai, par le sentier rustique, / Ronsard, que tu foulas d'un pas grave et rythmique, / Écouter la ramure et la source, et m'asseoir, // Essayant, sous ce pin qui sur cette eau s'incline, / D'imiter humblement en mon humble savoir / Ce chant qu'Apollon mit en ta gorge divine ».

4. *Ibid.*, p. 52.

5. *Ibid.*, p. 57.

6. Dans une lettre, l'histoire Pierre de Nolhac consacre Régnier « l'homme du grand siècle » (P. de Nolhac à H. de Régnier, lettre du 15 oct. 1904, Ms. 6292, F. 116, Bibliothèque de l'Institut).

7. À commencer par la sienne, qu'il détaille longuement dans un article des *Proses datées*, « Les trois fils de Madame de Chasans » (Mercure de France, 1925).

et rapporte trop complaisamment des épisodes liés à la cruauté révolutionnaire¹ pour ne pas en éveiller l'idée. La politique l'occupe peu, certes, mais de toute évidence il n'est pas un fervent démocrate – et l'on peut penser que c'est précisément parce que l'heure est à la démocratie qu'il se détourne aussi absolument de la politique contemporaine. La phrase du XVIII^e siècle, qu'il juge sinieuse et inquisitrice, lourdement introspective sans être expressive, massive dans les développements de sa pensée, lui déplaît peut-être au surplus par la place qu'elle tient dans le développement des idées révolutionnaires².

Si l'on veut dresser un tableau synoptique de ses sympathies littéraires, il apparaît donc assez clairement que Régnier préfère le dessin ferme et noble de la phrase du XVII^e siècle au style plus enflé et lâche d'un certain XVIII^e siècle, qu'il juge trop mou, contourné, complaisant, et dont *Les Confessions* de Rousseau sont peut-être pour lui le parangon³. Même l'œuvre de Laclos, qu'il affectionne tant, sera finalement repoussée pour des raisons de style. Cela expliquerait que Régnier ait davantage cherché – voire mieux réussi ? – à imiter le XVII^e que le XVIII^e siècle. Tel est l'avis de Gilles Philippe :

Le pastiche de la langue Grand Siècle que Régnier offrit dans *Le Bon Plaisir* en 1902 et le pastiche de la langue des Lumières qu'il donna dans *Les Rencontres de M. de Bréot* en 1904 n'ont pas la même signification. Le second est, au demeurant, moins convaincant que le premier, car il consiste simplement à agrémenter le recours à la norme haute d'un appareil lexical à couleur classique⁴.

La ligne de partage entre une langue Grand Siècle et une langue empruntée aux Lumières⁵ ne nous semble pourtant pas très nette, et à notre sens, les romans historiques de Régnier se caractérisent plutôt par une relative homogénéité sur le plan stylistique. Les phrases du *Bon Plaisir* paraissent toutefois globalement plus courtes et moins sinieuses que celles de *La Double Maîtresse* ou de *La Pécheresse*, mais on y rencontre néanmoins, çà et là, des phrases d'un dessin plus maniériste⁶, très semblables à celles des *Rencontres* : la distinction est davantage quantitative que qualitative. D'autre part, un roman comme *La Pécheresse*, rédigé dans un style abondant et méandrique, place pourtant son action au temps de Louis XIV, comme *Le Bon Plaisir*, sans pourtant chercher à élaguer sa syntaxe. Il est vrai que, si l'époque est la même, le milieu représenté ne l'est pas, et le monde libertin de *La Pécheresse* ne peut sans doute s'exprimer dans les mêmes formes que celui de la Cour qui sert de théâtre au *Bon Plaisir*.

1. Pour exemple, on songera à la vieille Anne-Claude de Fréval, jetée vive dans les douves à la fin de *L'Escapade*.

2. Cette haine du XVIII^e siècle a largement été relayée par le XIX^e siècle, à son ouverture si hostile aux Lumières, tenues pour responsables des événements traumatisants de la Terreur. Sur ce sujet, voir S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*, 2012.

3. Voir « Le cas de Rousseau », *infra*, p. 207.

4. G. Philippe, « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien », art. cité, p. 237-238.

5. Est-il d'ailleurs certain que la langue des Lumières ait constitué l'horizon stylistique de Régnier pour les *Rencontres*, roman qui semble plutôt situer son histoire à la fin du XVII^e siècle ?

6. L'incipit de *La Pécheresse*, par exemple, présente des phrases assez retorses, cousues d'outils subordonnants et anaphoriques, brodées d'insertions et d'expressions coordonnées sémantiquement redondantes.

Difficile, pourtant, de conclure chez Régnier à une coïncidence entre le style d'une époque donnée et le contexte narratif correspondant.

Au reste, l'existence de styles d'époque est sans doute discutable. Ceux-ci tiennent néanmoins une place importante dans les représentations stylistiques d'alors. C'est Gustave Lanson qui mène la réflexion la plus systématique : pour lui, la syntaxe est le reflet des mœurs et de l'âme du siècle, et un modèle syntaxique donné forme « un dessin qui l'assortit à l'architecture ou au costume du temps¹ ». Il distingue ainsi une « phrase du Grand Siècle » et une « phrase du XVIII^e siècle », qu'il décline chacune en différents « styles ». De façon un peu surprenante, le style de Régnier correspond davantage au « style Louis XIII » selon la définition lansonienne. La phrase Louis XIII, comme celle de Régnier, est volontiers « ample, à longue queue, empanachée superbement, ou gracieusement enrubannée, ou grotesquement enluminée d'une architecture solide, un peu lourde, irrégulière souvent et parfois symétrique, capable encore de se charger de sensations et de donner des fêtes aux yeux et aux oreilles² ». Elle a le goût des beaux ordonnancements, symétriques notamment³. La description semble faite spécialement pour la prose de *La Pécheresse*.

La manière de Régnier n'est pourtant pas absolument étrangère, par moment, au « style Louis XIV », qui évolue vers des phrases plus brèves, nettes, dégagée de leur pesant appareil conjonctif, et qui « va, c'est certain, se simplifiant, se polissant, s'adoucissant, s'amollissant, s'appauvrissant aussi, se refroidissant, se vidant de sa sève, s'étalant en façade pompeuse, s'amincissant en sécheresses distinguées⁴ ». C'est une phrase qui, pour atteindre la vérité qui est son but, prend soin d'écarter toute passion corruptrice. Elle devient plus oratoire, plus sobre, modelée sur le mouvement latin. Plus que Régnier, ce sont les romanciers de la NRF qui investiront cet imaginaire stylistique – ainsi qu'Anatole France, dans une certaine mesure. Mais les textes tardifs, comme *L'Escapade* ou *Les Lettres diverses et curieuses*, se tournent eux aussi vers un style assagi qui n'est pas toujours loin dans l'intention du style coupé⁵ du second XVII^e siècle.

Quant à la « phrase du XVIII^e siècle » d'après Lanson, elle prolonge le « style Louis XIV », dont elle outre les procédés pour les cristalliser : « Plus d'éloquence. Plus de panache, plus de phrase à longue queue. Plus d'ampleur. Plus de gravité. Une phrase courte, sèche, nerveuse,

1. G. Lanson, *L'art de la prose* (1905-1907), *op. cit.*, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 65.

3. Lanson voit en Guez de Balzac le meilleur exemple de cette propension à la symétrie, qui donne « une noblesse théâtrale et boursoufflée » à son style (*ibid.*, p. 71).

4. *Ibid.*, p. 55.

5. Style coupé : « Style à phrases courtes (par opposition au "style étendu") et/ou style à phrases hachées, constituées d'unités juxtaposées et dépourvues de liens grammaticaux marqués. Le style coupé est donc bref ou discontinu, et le plus souvent l'un et l'autre à la fois : il s'oppose à ce double titre au *style périodique*. Cette opposition [...] recouvre globalement le clivage entre l'*atticisme* [...] qui vise la pureté du style) et l'*asianisme* (qui vise le style orné) [...] » (B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Nathan université, 2001, p. 141).

hachée, sautillante, qui semble ne vouloir parler qu'à l'esprit [...] ¹ ». C'est le style d'une époque qui voue une foi absolue à l'esprit humain et à la raison. La poésie n'en est pas absente toutefois, mais elle est subordonnée à un esprit de mesure, filtrée par un rationalisme qui décolore et uniformise les sensations rapportées, nivelée sur l'étalon d'une raison universelle. Sans doute, c'est passer un peu vite sur Marivaux, sur Bernardin de Saint-Pierre, sur Rousseau, et réduire à bon compte le XVIII^e siècle à ses plus arides philosophies et à sa plus fade poésie. Les commentateurs ultérieurs rendront mieux justice à la part de sincérité et de sensibilité de cette prose. Mais telle est, sur les grandes lignes, la synthèse qu'en donne Lanson et que semble rejoindre pour partie la vision de Régnier.

Car c'est bien à travers ces catégories de « phrases d'époque », très commodes, que pense Régnier. Ainsi, pour lui, il est acquis que la langue du XVIII^e siècle est détestable. C'est elle qui nuit à Musset et à Lamartine, « [...] aussi mauvais écrivains l'un que l'autre – tous deux très imbus encore du XVIII^e : ils en écrivent presque la langue poétique » (C., 1907, p. 584). Son jugement est certes nuancé ensuite, et il concède à Musset « un tour d'esprit français et pimpant, qui le relie au siècle précédent par Crébillon, Marivaux et Beaumarchais ». C'est qu'il ne condamne pas un certain esprit du XVIII^e siècle, désinvolte et primesautier² – seulement son langage, qui, dans sa représentation, doit correspondre peu ou prou à une exaspération du style de Fénelon, écrivain jugé insupportable³, poète falot et conteur trop didactiquement démonstratif.

C'est Rousseau qui incarne le mieux ce style décrié, hérité pour partie de Fénelon : « C'est souvent un bon écrivain, éloquent et incisif, souvent insupportable. [...] Je ne l'aime pas » (C., 1903, p. 513). Il ne pardonne pas « la lourdeur et le sérieux de l'assommant Rousseau » (C., p. 513), qu'il poursuit inlassablement de son animosité, le jugeant « médiocre, poncif, boursoufflé », épingleant « la banalité des épithètes ; sa phrase rondouillarde et qui peint sans faire voir [...] » (C., 1918, p. 749). En définitive, c'est aux yeux de Régnier un style ampoulé sans être expressif, un style d'apparat, tout extérieur, qui ne s'accorde guère avec ses aspirations intimes⁴. C'est oublier injustement, sans doute, à quel point les maîtres du second XVIII^e siècle ont été pionniers dans le développement d'une sensibilité moderne, semant les premiers ferments

1. *Ibid.*, p. 140.

2. Il situe d'ailleurs à plusieurs reprises ses romans « historiques » sous le règne de Louis XV : le premier et le dernier d'entre eux, *La Double Maîtresse* et *L'Escapade* se déroulent au XVIII^e siècle.

3. C'est un lieu commun d'alors : A. Albalat fait de la prose de Fénelon un repoussoir stylistique, tenant son style descriptif pour un mauvais pastiche d'Homère (« Le faux style descriptif », chap. VII, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, 1901). Pour G. Lanson, le style sensuel de l'auteur du *Télémaque*, désormais ressenti comme académique et mignard, est devenu représentatif du « style pompier » (*L'art de la prose, op. cit.*, p. 114).

4. Contrairement à Gustave Lanson, Régnier ne semble pas voir en Rousseau un précurseur de l'écriture « artiste » – qui place la sensation au cœur de l'expression – caractéristique de la sensibilité moderne (G. Lanson, *L'art de la prose, op. cit.*, chap. XIV « Deux phrases artistiques du XVIII^e siècle – I. La phrase musicale de Jean-Jacques Rousseau », p. 198-204).

du Romantisme.

On peut juger singulière cette haine affichée du style du XVIII^e siècle, chez un homme qui en aime tant la tournure d'esprit. Sans doute Régnier jette-t-il le bébé (linguistique) avec l'eau du bain (historico-esthétique) : le XVIII^e siècle n'est pas seulement à ses yeux celui des libertins admirés ; c'est aussi pour lui à la fois celui des ratiocinateurs réformistes – qui firent naître les idées révolutionnaires – et celui des fervents de la sensibilité – en lesquels Régnier voit d'abord la faiblesse et la fadeur artistique. Cette aversion pour la langue du XVIII^e siècle est certainement avant tout une posture, qui témoigne de sa distance envers ces dérives. Cela expliquerait le sentiment d'anachronisme de Franck Javourez, pour qui Régnier transporte un libertinage renvoyant « à l'âge d'or de la Régence » dans des romans se déroulant aussi bien sous le règne de Louis XIV : « Les "railleries impies" de Marc-Antoine de la Péjaudie font songer à l'ironie voltairienne... déplacée sous le règne du Roi-Soleil¹ ! » – ainsi, l'esprit brillant du XVIII^e siècle trouve une place plus à la convenance de Régnier, dans un XVII^e siècle de meilleure tenue.

Comme Henri de Régnier, René Boylesve admire profondément le XVII^e siècle. Mais contrairement à lui, il affiche aussi une franche sympathie pour les époques qui précèdent et qui suivent le siècle classique par excellence. Un esprit renaissant touche en particulier *Les Bains de Bade*, qui mettent en scène un personnage historique, le Pogge, l'auteur des *Facéties*, récits truculents très proches encore des fabliaux du Moyen Âge. Le roman se déroule au *Quattrocento* pour respecter la vérité historique, mais il porte finalement peu de traces de la manière du XV^e siècle. Boylesve ne s'est laissé influencer ni par les récits de son héros, ni par la langue de leur traduction du XV^e siècle (par Guillaume Tardif). La trame du récit est néanmoins fournie par une lettre du véritable Pogge à son ami Niccolo Niccoli, lettre dans laquelle il décrit son séjour aux célèbres bains de Baden.

C'est plutôt le souvenir de Rabelais, « notre gros Shakespeare à nous » (LAP1, p. 164), qui marque certains passages. Mais ces souvenirs sont plus de simples clins d'œil qu'une véritable imprégnation stylistique. Le sein de Véronique « moëlleux » comme « un duvet d'oison » (BB, p. 181-2) ne serait-il pas, par exemple, un souvenir de Rabelais, qui conclut au chapitre XIII de *Gargantua* que le meilleur « torche-cul » est de même matière ? Et le frère Ildebert du *Carrosse aux deux lézards verts* n'est-il pas un cousin de frère Jean des Entommeures, redoutable défenseur des vignes de son monastère ? Chassé de son couvent pour y avoir mené des expériences scientifiques, frère Ildebert y est réintégré : « une maladie s'était déclarée sur les vignes du couvent, les celliers étaient vides. Le supérieur s'est souvenu que le frère Ildebert connaissait des secrets » (CVL, p. 136). Même la *Leçon d'amour dans un parc*, qui se déroule pourtant dans le premier XVIII^e siècle, semble faire de discrètes allusions onomastiques à l'auteur de *Gargantua* : l'amant de Ninon, objet de grandes tensions ménagères, s'appelle Foisie, ce qui est

1. F. Javourez, *Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, op. cit., p. 45.

peut-être un écho aux fouasses volées qui déclenchent la guerre picrocholine. Le nom même de la gouvernante, Quinconas, fait songer aux créations lexicales fantaisistes de Rabelais¹.

La mémoire d'un XVI^e siècle rabelaisien se devine pourtant plus qu'elle ne s'énonce. Des trois auteurs qui nous intéressent, Boylesve est sans doute le plus scabreux. Les nouvelles du *Pied fourchu* sont parfois très salées et leur langue fort leste. Le début abrupt d'« Une affaire d'État » le laisse percevoir : « [...] on a violé ma sœur ! » (PF, p. 9). Il est question d'une jeune nonne enceinte à qui l'on demande le nom de son violeur : « Et qui donc, monsieur, fit un enfant à la Vierge Marie ? », répond-elle innocemment. Le président du tribunal relate les faits – « Et il vous la trousse en un tour de main » –, ce à quoi la nonne répond : « Je vous remercie, monsieur, dit-elle du ton le plus ingénu, de m'avoir éclairée sur un sujet que j'ignorais tout à fait » (p. 13). À la lecture, la crudité grinçante de ce récit de nonnes violées laisse un peu l'impression du chapitre de l'abbaye de Thélème réécrit par Voltaire ou par Boyer d'Argens.

Sur « L'aventure de Lorette Pimento » souffle encore l'impertinence grivoise des fabliaux renaissants : « On cite le cas d'une dame de bonne famille, nommée Lorette Pimento, qui coucha avec le Diable et avec le bon Dieu » (PF, p. 19), en somme « une femme honnête qui n'avait encore jamais trompé son mari qu'avec le curé de Girgenti ». C'est un monde à l'envers : Dieu, à qui Lorette demande son intercession auprès du Diable pour qu'il accepte d'être encore une fois son amant, fait cette réponse outrancière : « Je préférerais y aller moi-même : cela resterait entre nous. Ni vu ni connu, ce serait plus propre. Le Diable, d'ailleurs, va toujours trop loin. Il finira par me compromettre... » (p. 24). Dieu s'exécute mais laisse Lorette finalement déçue. La moralité du conte est pour le moins carnavalesque : « dans la question de l'amour les grands vauriens ont une incontestable supériorité sur les honnêtes gens. C'est une vérité que l'on observe encore de nos jours » (p. 25).

Plus ambigu est le rapport de Boylesve au XVIII^e siècle. Il en reprend bien certaines habitudes d'écriture et notamment, dans la *Leçon d'amour*, les longs titres programmatiques des chapitres. Mais comme Régnier, il juge sévèrement un certain XVIII^e siècle : « Quelle sentimentalité niaise et antipathique pour nous que celle du XVIII^e siècle² ! », écrit-il dans son journal. Pourtant, comme France, un autre XVIII^e siècle, celui des philosophes, trouve incontestablement grâce à ses yeux. Plus encore, les livres de la *Leçon* doivent sûrement beaucoup à une imagerie Louis XV, et en composant son œuvre Boylesve devait avoir en tête certains tableaux de Watteau, Fragonard ou Boucher, parmi les plus licencieux. Parfois les images sont d'une inspiration plus libertine encore et semblent provenir tout droit de gravures d'éditions vendues

1. Dans une lettre à Auguste Chauvigné, Boylesve prétend toutefois que ce nom n'est pas une invention : « le nom de cette gouvernante appartenait à une noble famille de Paris, des gens des plus distingués, du plus grand monde » (lettre du 12 mars 1909, reproduite dans A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve, op. cit.*, p. 111). Mais n'est-ce pas une façon malicieuse de se dédouaner d'un nom dans lequel il est difficile de ne pas entendre d'obscènes sonorités ?

2. R. Boylesve, *Feuilles tombées, op. cit.*, p. 117. Cette note est rédigée entre le 10 et le 13 avril 1904.

sous le manteau. Châteaubedeau surprend ainsi la belle Ninon « à califourchon sur un bassin de faïence » après qu'elle a fait usage de sa « chaise percée » (LAP1, p. 75). Elle fait ses ablutions quand elle s'aperçoit de la présence de l'intrus, à qui elle jette « son éponge humectée d'une eau malodorante et bourbeuse ». Et le narrateur de conclure, avec une feinte naïveté qui ne trompe personne : « Le véritable amant, dites-moi, n'est-ce pas celui qui néglige ou transpose les cent misères du pauvre corps humain plutôt que celui qui se flatte de la pure suavité de sa maîtresse ? » (p. 75).

Cette scatologie édulcorée n'est pas le fait du seul Boylesve, et il n'y a qu'un pas de cet épisode de la *Leçon* au viol de la pisseuse dans *Les Rencontres de M. de Bréot*. À vrai dire les personnages urinent beaucoup chez Boylesve. Châteaubedeau, mis au cachot, se venge sur M^{lle} de Quinconas, qui l'observe par le trou de la serrure : « D'un geste rapide, [Châteaubedeau] entr'ouvre, comme disait Rabelais, sa braguette, et dirige un vigoureux et long jet d'eau blonde, avec adresse, sur les vingt pertuis du judas » (LAP1, p. 105). Plus loin, c'est M. de Chamarante qui est peint avec un lyrisme héroïcomique en train d'uriner dans son pot de chambre (p. 191-192). Les allusions aux parties du corps que la pudeur dissimule ne font pas défaut : elles sont souvent faites dans un langage hypocritement chaste, qui leur donne tout leur sel. C'est principalement l'opulente M^{lle} de Quinconas qui les suscite, et ses formes se cachent mal sous un voile plus ou moins épais emprunté à Voltaire ou à Diderot : « son cœur bien garni » (LAP2, p. 92) et « son séant opulent » (p. 166) inspirent au baron de Chemillé la comparaison de sa silhouette avec une « amphore aux flancs gonflés de civilité et de pédagogie » (p. 172). La politesse du XVIII^e siècle, feignant de jeter un voile pudique sur les objets évoqués, est en réalité un condiment qui en relève le goût.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : pour Maurice Martin du Gard, il y a en fait deux Boylesve. L'hôtel où il reçoit porte la marque de cette dualité :

À ces réceptions hebdomadaires, Boylesve n'est pas tout à fait le même qu'au premier [étage], non qu'il soit frivole, quelques coquetteries, oui, galanteries guindées¹ ; souvent, parmi ces femmes brillantes, l'air d'un invité, mais tout de même plus dix-huitième qu'au-dessus où c'est le grand, le sien, le dix-septième siècle qu'il vit. Je le préfère là-haut et seul, moins intimidant pour moi, plus de sa terre et plus vrai².

Le premier Boylesve, le Boylesve de la sphère publique, celui des « lundis », n'est pas indifférent à une forme de sociabilité héritée du XVIII^e siècle, marquée par l'apparat et la galanterie. Mais le second, le Boylesve du privé, est plus simple et moins frivole : c'est l'homme du XVII^e siècle.

Reste à voir quel XVII^e siècle, car il semble que ce ne soit pas tout à fait le même que celui de ses aînés. Sans doute la série des *Leçons d'amour* est-elle une œuvre plus sociale qu'intime,

1. M. Martin du Gard affecte la désinvolture de la prise de notes, ce qui explique sans doute ces groupes nominaux sans lien syntaxique étroit avec le reste de la phrase.

2. M. Martin du Gard, *Les Mémoires* (1918-1923), Flammarion, 1957, p. 405.

car c'est l'extrême frontière du Grand Siècle qui y est mise en scène. Par un effet de la volonté de l'auteur sans doute, on hésite longtemps à dater l'histoire : XVII^e siècle finissant ? Début du XVIII^e ? Le jardin du château de la Loire où l'histoire se déroule est encore très marqué par l'art louis-quatorzien : « des belles allées à la françaises, élancées en droite ligne entre des arbres de haute futaie, dont les libres panaches balaient le ciel, tandis que leurs corps disposés symétriquement, soumis au ciseau, parés et unis comme une rangée de courtisans, donnent l'idée d'une grande politesse de mœurs » (LAP1, p. 14) ; mais on apprend plus loin que la Régence se termine, laissant déjà place aux mœurs plus légères du monde de Louis XV. Du siècle de Louis XIV, Boylesve préfère montrer les coulisses et la porte de sortie, et c'est précisément ce moment transitoire qui l'attire.

Anatole France accorde lui aussi sa préférence à un XVII^e siècle un peu marginalisé par l'histoire. La partie émergée du siècle de Louis XIV lui déplaît, et en particulier l'univers du roi Soleil, déshumanisé par l'étiquette. France confie à une revue qu'« à la bien examiner, cette époque est féroce et malpropre. La poésie ne fut jamais chassée de si loin ». Il juge catégoriquement le XVII^e siècle « scatologique et pompeux »¹. Toutefois cette haine du Grand Siècle est à nuancer, car nombre de ses représentants rencontrent son entière approbation. Ainsi France encense-t-il Racine, qu'il aimera toute sa vie pour sa sensualité ; il loue aussi Molière, La Fontaine, Scarron, M^{me} de Lafayette. Mais sa faveur va d'abord au XVIII^e siècle, plus conforme à son penchant naturel et selon son appréciation plus voluptueux, plus spirituel et surtout plus humain. C'est ce qui fait dire à Annette Antoniu : « Au fond, Anatole France, très traditionaliste en matière de beauté littéraire, est un classique épris plutôt d'un classicisme de décadence, d'un classicisme surtout alexandrin, voluptueux et XVIII^e siècle² ».

Ce vif intérêt pour le XVIII^e siècle n'est pourtant pas uniquement dirigé vers les philosophes des Lumières. France ne réduit en rien la complexité de cette période. Il prend en compte les préromantiques de la fin du siècle (dans *Les dieux ont soif*, Évariste fait allusion à un « jeune Allemand » qu'on identifie facilement comme l'auteur des *Souffrances du jeune Werther*), même si les épanchements romantiques le mettent mal à l'aise. Il a bien conscience que le XVIII^e siècle ne fut pas tout raison et lumières : ce fut aussi une époque très crédule, qui laissa le champ libre à toutes les superstitions et qui put enfanter la Terreur, sujet brûlant des *Dieux ont soif*.

Ici, une précision : sans doute l'esprit d'Anatole France s'accorde-t-il intimement à celui des penseurs du XVIII^e siècle. Mais s'il aime mieux le XVIII^e siècle pour les idées, il semble qu'il lui préfère le XVII^e pour le style³. De fait, s'il montre une certaine distance avec l'esprit du XVII^e siècle, il en admire sincèrement la langue, tout droit héritée des Anciens :

1. A. France, « M^{me} de Montespan et Louis XIV. Étude historique, par M. P. Clément », *Amateur d'autographes*, n° 171, 1869, p. 43 (cité par A. Antoniu, *Anatole France critique littéraire* (1929), *op. cit.*, p. 59).

2. A. Antoniu, *ibid.*, p. 155.

3. Il en fait explicitement l'aveu dans une *Notice sur Stendhal* : « Évidemment, je préfère Diderot à Bossuet pour les idées. Mais je préfère Bossuet à Diderot pour le style » (extrait cité par A. Antoniu, *ibid.*, p. 150).

Jean Racine vécut au moment où le génie français atteignait sa plénitude, où la langue, entièrement formée, gardait encore toute sa jeunesse, à l'âge d'or. Il fit des poètes anciens son étude et ses délices et se rattacha étroitement à cette tradition grecque et latine, toute de raison et de beauté, qui créa les formes de la poésie, ode, épopée, tragédie, comédie¹.

Sans doute l'idée n'est-elle pas très originale et France se fait-il ici le relais d'une doxa d'époque, héritée de Voltaire (« le génie n'a qu'un siècle, après quoi il faut qu'il dégénère² ») et reprise en particulier par Gustave Lanson, selon laquelle la seconde moitié XVII^e siècle, centre insurpassable du classicisme, atteint l'apogée du génie français.

Son appréciation du XVI^e siècle donne quant à elle matière à discussion. Certains contemporains de France voient en lui un homme du XVI^e siècle. Saint-Pol-Roux, interrogé par Jules Huret³, veut croire en une résurgence du XVI^e siècle et associe deux à deux des artistes de la Renaissance et des contemporains. Anatole France se voit un peu curieusement jumelé à Nicolas de Cues, penseur de la Pré-Renaissance allemande. Le XVI^e siècle est, il est vrai, très présent dans ses romans, mais on aurait tort de surestimer cet intérêt. Dans le cycle Coignard, France lui laisse une grande place, mais c'est avant tout par souci de vraisemblance : l'histoire se passe au tout début du règne de Louis XV, et les auteurs de la Renaissance sont encore très présents dans la culture des honnêtes gens. D'ailleurs, ce n'est pas sans de sérieuses réserves que l'abbé se réfère à ces auteurs :

Les académistes ou académiciens furent institués, vous le savez, pour fixer le bel usage en ce qui regarde le discours, pour purger le langage de toute antique et populaire impureté et pour que ne reparût plus un autre Rabelais, un autre Montaigne, tout puant la canaille, la cuistrerie ou la province. (OJC, p. 164-165)

Bien sûr, on sent la distance amusée avec laquelle France rapporte, à travers les propos de l'abbé, l'opinion dominante des Classiques sur la Renaissance (« Enfin Malherbe vint... »). Ce n'est pas son propre avis, car il aime particulièrement Rabelais – mais comme Boylesve, un Rabelais un peu domestique et expurgé de ses fantaisies les plus débridées (un Rabelais filtré par le bon goût classique?). Les souvenirs de l'homme de Chinon sont partout. Dans la *Rôtisserie*, frère Ange, type même du capucin paillard et glouton, rappelle peut-être frère Jean des Entommeures lorsqu'il est amené à se battre (p. 16). Les insultes échangées entre l'abbé et le juif Mosaïde sont peut-être une (assez pâle) réminiscence de l'inventivité rabelaisienne (p. 241-3). En voici un petit échantillon : « Sois maudit, au nom des Globes ; sois maudit, au nom des Roues ; soit maudit, au nom des Bêtes mystérieuses qu'Ézéchiël a vues » (p. 241). Ça et là paraît une tentation de la liste, si chère à l'auteur de *Pantagruel* – cependant les inventaires ne s'enflent pas à la même mesure et sont canalisés par l'esprit plus modéré de France : on renverra aux

1. A. France, « Jean Racine », *Le Génie latin*, *op. cit.*, p. 199.

2. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Chap. XXXII, « Des beaux-arts », 1751.

3. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), *op. cit.*, p. 137.

catalogues de livres qui reviennent à plusieurs reprises dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (RRP, p. 24, p. 85, p. 142, etc.) mais qui excèdent rarement la demi-page. L'allusion à Rabelais est parfois plus directe : l'abbé projette d'écrire un jour « un ouvrage de ce genre dont on dit qu'il faut casser l'os pour trouver la moelle » (OJC, p. 103) et Brotteaux, dans *Les dieux ont soif*, en appelle au souvenir du juge Bridioie, lequel s'en remet au sort des dés pour rendre justice (DS, p. 121).

D'autres auteurs de la Renaissance font des apparitions ponctuelles. L'abbé dit avoir lu Machiavel (OJC, p. 139), Jules César Scaliger (p. 172), Boccace (RRP, p. 268). Il prétend écrire la « nouvelle Ménippée » (OJC, p. 63) ainsi qu'« un nouvel Éloge de la folie » (p. 104). Par moment, on croit entendre le lointain écho de vers célèbres, par exemple dans les lamentations de Jacques Tournebroche : « Hélas ! [...] Quand reverrai-je la rue Saint-Jacques, où je suis né, et mes chers parents, à qui la nouvelle de nos malheurs causera de cuisants chagrins ? » (RRP, p. 247). N'est-ce pas là un pastiche du sonnet de Du Bellay¹ ?

Qu'il vienne du XVI^e ou du XVIII^e siècle, au fond, c'est un humanisme bon vivant qui fait le dénominateur commun des deux siècles et l'intérêt d'Anatole France. Ainsi, il est difficile de déterminer si l'association régulière des livres et des plaisirs du ventre par l'abbé Coignard provient plutôt de l'influence d'un Rabelais ou d'un Diderot. L'Abbé ponctue incessamment ses discours d'exclamations : « à boire ! » (OJC, p. 90) ; « Donnez-moi à boire ! » (p. 184) ; « j'ai grand soif ! » (p. 191) et autres évocations de nourritures. L'association des livres à la bonne chère est explicite et cocasse dans ce passage : « Les tréteaux du Pont-Neuf lui plaisaient en cela que les livres y étaient parfumés d'une odeur de friture, par le voisinage des marchandes de beignets [...] » (p. 123). Une seule fois dans les *Opinions*, l'abbé perd l'appétit. C'est un sentiment humaniste qui en est la cause : on vient lui faire, au moment où il s'apprête à souper, le récit de l'exécution prochaine d'une servante (OJC, p. 226).

Ce qu'Anatole France pourchasse de sa haine, c'est la pudibonderie qui étouffe les penchants humains en les rendant coupables, et dont il semble tenir responsable le XVII^e siècle. Monsieur Nicodème, dans les *Opinions de M. Jérôme Coignard*, concentre tout son mépris. Il est le « président de la compagnie de la pudeur » et colporte de boutique en boutique ses injonctions à retirer « les nudités » des vitrines, expliquant que « la société qu'il a] fondée fait faire des trousseaux pour les jeunes mariés, où il se trouve des chemises amples et longues, avec un petit pertuis qui permet aux jeunes époux de procéder chastement à l'exécution du commandement de Dieu relatif à la croissance et à la multiplication » (p. 203). La raillerie impitoyable de l'abbé, qui suit ce beau discours, est savoureuse.

C'est bien la froideur marmoréenne d'un certain classicisme qui attire les foudres d'Anatole

1. « Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village / Fumer la cheminée, et en quelle saison / Reverrai-je le clos de ma pauvre maison, / Qui m'est une province, et beaucoup davantage ? » (deuxième quatrain de « Heureux qui comme Ulysse », *Les Regrets*, 1558).

France. La question n'est pas seulement morale, elle est esthétique : son dédain va au classicisme dépouillé et ascétique qui est peut-être celui du second XVII^e siècle, mais qui est plus encore incarné par le néo-classicisme de la fin du XVIII^e siècle. Un débat oppose le peintre Évariste Gamelin à la jeune Élodie. Gamelin conclut son exposé : « la simplicité seule est belle. Il faut revenir à l'antique » (p. 33). Il poursuit :

Les Français régénérés, disait-il, doivent répudier tous les legs de la servitude : le mauvais goût, la mauvaise forme, le mauvais dessin. Watteau, Boucher, Fragonard travaillaient pour des tyrans et pour des esclaves. Dans leurs ouvrages, nul sentiment du bon style ni de la ligne pure : nulle part la nature ni la vérité. Des masques, des poupées, des chiffons, des singeries. La postérité méprisera leurs frivoles ouvrages. Dans cent ans, tous les tableaux de Watteau auront péri méprisés dans les greniers ; en 1893, les étudiants en peinture recouvriront de leurs ébauches les toiles de Boucher. David a ouvert la voie : il se rapproche de l'antique ; mais il n'est pas encore assez simple, assez grand, assez nu. Nos artistes ont encore bien des secrets à apprendre des frises d'Herculanum, des bas-reliefs romains, des vases étrusques. (p. 38-39)

C'est peu de dire que ce délire de pureté formelle suscite la méfiance de France. Dans ses goûts, l'auteur des *Dieux ont soif* est plus tendre que son personnage, qui, trop intransigeant et pas assez sensible, défaut sur lequel le narrateur porte sans cesse l'accent, restera un artiste raté. Ce dialogue entre deux classicismes, l'un formaliste et aride, l'autre plus humaniste et plus doux, transporté en 1793, pourrait bien reprendre un débat plus contemporain pour Anatole France, lequel affirmerait ici sa distance à l'esthétique nue et sèche promue par la NRF¹.

Que leurs tempéraments les portent plutôt au XVII^e ou au XVIII^e siècle, France, Boylesve et Régnier sont au moins d'accord sur un point : le classicisme qu'ils recherchent, c'est un classicisme souriant – sans jamais être grossier – et sensible – mais qui répugne au sentimentalisme. Au surplus, le classicisme est peut-être pour ces écrivains un étendard dressé contre l'esprit bourgeois, son rigorisme et son prosaïsme : par lui se trouve remises à l'honneur des valeurs attachées à l'aristocratie – valeurs qui constituent pour eux un idéal littéraire, sinon politique –, exigence morale et haute tenue intellectuelle, mais aussi liberté de pensée et vision de la littérature comme *otium*².

B. Quels auteurs et quels genres de référence ?

Les sections qui suivent répondent à une organisation relativement lâche : il s'agit avant tout de lister les auteurs et genres de prédilection des trois académiciens, pour affiner l'examen

1. Voir la Partie I. (p. 49 *sqq.*).

2. C'est le sens de la remarque de B. Vibert à propos de la préface souvent citée des *Rencontres de M. de Bréot*, dans laquelle Régnier dit n'avoir « cherché quoi que ce soit d'autre que le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile » : loin d'accorder à l'art une importance moindre, « mettre en avant le plaisir, au détriment du moi créateur ou de l'œuvre elle-même, c'est placer ces derniers à la juste distance et se comporter avec le lecteur en "honnête homme". On voit que se manifeste ici une forme d'idéal classique, qui va de pair avec l'élégance aristocratique de l'auteur » (B. Vibert, « Comment peut-on être amateur d'Henri de Régnier ? », *Henri de Régnier, tel qu'en lui-même enfin ?*, *op. cit.*, p. 11). Voir aussi *infra*, p. 600 *sqq.*

de leur imaginaire du classicisme. Les catégories retenues sont pourtant liées de proche en proche, esquissant quatre grands ensembles génériques et thématiques : le théâtre, la littérature non fictionnelle (maximes et mémoires), les libertins et philosophes, les conteurs et fabulistes. Une catégorie conclusive s'adjoint à la liste pour considérer les différentes sphères culturelles auxquelles les auteurs se réfèrent (populaire, savante, mondaine).

1. Racine, Molière et les dramaturges du XVII^e siècle

Dans l'imaginaire scolaire, le XVII^e siècle est le siècle du théâtre. Quelle place occupent ses plus illustres représentants dans l'horizon littéraire de France, de Régnier et de Boylesve ?

Le théâtre n'est pas pour eux une référence prépondérante. Ce n'est évidemment pas le genre de prédilection d'Henri de Régnier, qui ne renouvellera pas l'assez malheureuse tentative de *La Gardienne*, et qui se plaint assez dans les *Cahiers* de la tâche de chroniqueur dramatique qu'il a acceptée en 1893 pour les *Entretiens politiques et littéraires* puis pour le *Journal des débats* dans les années 1908-1911, tâche dont il remplit péniblement les obligations. René Boylesve, lui, ne s'est pas essayé au genre dramatique, ni Anatole France, sinon par des adaptations de ses romans à la scène¹ – qui n'ont pas fait date².

Du théâtre, Boylesve ne dit presque rien. On trouve quelques remarques très générales sur Molière dans un article tardif : « Molière est la source féconde où s'alimente la littérature française³ », mais c'est pour constater – est-ce son avis personnel ? – qu'on s'ennuie à l'écouter aujourd'hui. Ses romans contiennent très peu d'allusions au théâtre. On trouve toutefois une évocation de l'univers de la *Commedia* dans *Le Dernier mot sur l'amour*, où la poupée Pomme d'Api épouse un Pierrot (p. 24), qu'elle trompera avec le « Turc Karagheuze », quant à lui personnage du théâtre d'ombre traditionnel gréco-turc. Plus lointain encore, on trouve peut-être un souvenir de Molière dans la satire du médecin du même volume. Le docteur Coulobre arrive au chevet du baron de Chemillé et le conduit promptement de vie à trépas : « Il descendit et suivit le prêtre jusqu'au chevet du malade qu'il saigna, comme il savait faire et sans plus tarder. À la suite de quoi, le malade expira, avant qu'on l'eût cru tout à fait dérangé autrement que du cerveau » (p. 74). C'est bien peu et bien vague⁴, d'où il faut conclure que Boylesve ne

1. *Les dieux ont soif*, *Le Lys Rouge*, *Le Mannequin d'osier* et *Crainquebille*, dont le dernier seul connu un franc succès, bien que de grands acteurs s'y soient produits, comme Lucien Guitry ou Réjane.

2. Dans un article d'époque, Claude Berton dresse le bilan de ces tentatives peu heureuses : « La naïveté n'était pas son fait, une certaine nonchalance, souriante, l'arrêtait au seuil de l'action. Ses personnages pensent plus qu'ils ne parlent, et quand ils parlent leurs pensées prennent une forme de généralisation spéculative et de raisonnement au-dessus des contingences qui n'est pas du tout le langage spontané du théâtre » (« Anatole France et le Théâtre », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 19 avril 1924, p. 3). Accordant plus à l'esprit qu'à l'action, les romans de France trébuchent sur les planches.

3. Article paru en octobre 1919 dans *Comoedia*, repris par extraits dans R. Boylesve, *Opinions sur le roman*, Plon-Nourrit, 1929, p. 88.

4. D'autant plus que la satire du médecin traverse toute l'époque classique et n'est pas propre à Molière. On lit par exemple dans *Candide* : « Cependant, à force de médecines et de saignées, la maladie de Candide devint

portait pas grand intérêt au théâtre.

Celui d'Anatole France est tout de même plus important. Il se meut avec aisance dans l'univers des cabotins, qu'il met surtout en scène dans des récits contemporains¹. Les personnages des romans qui nous occupent plus particulièrement ont lu Shakespeare, Molière (Brotteaux se compare à Don Juan, DS, p. 187) et surtout Racine : Élodie se compare ainsi à Aricie, personnage de *Phèdre* (DS, p. 35). L'abbé discute des opinions politiques de Corneille et de Racine pour donner la préférence au dernier (OJC, p. 35). Dans un des *Contes*, Jacques se rend « à la Comédie où l'on donnait Bajazet, qui est un bon ouvrage de Racine » (CJT, p. 126). Le titre du conte, « Mademoiselle Roxane », fait référence à un personnage de la pièce. On y voit revivre une représentation du début du XVIII^e siècle. Il faut pourtant préciser que ce conte n'est pas de la main du maître, mais de son amie M^{me} de Cavaillet, à qui il lui arrive de prêter son nom.

Si c'est bien à Racine que France doit l'une de ses passions littéraires les plus vives², le moins aimé Corneille semble néanmoins laisser son souvenir dans les *Contes de Jacques Tournebroche*. Mais c'est du poète Corneille et non du dramaturge qu'il s'agit : Jean Turelure, confesseur de la belle Violante, lui rapporte de Venise une tête de mort en guise du miroir qu'elle lui avait demandé : « C'est, madame, votre miroir. Car cette tête m'a été donnée pour celle de la plus jolie femme de Venise. Elle fut ce que vous êtes, et vous lui ressemblerez beaucoup » (CJT, p. 81), déclare le personnage, pastichant sans doute le célèbre vers des « Stances à Marquise » (1658), « On m'a vu ce que vous êtes, vous serez ce que je suis ».

Quant à Régnier, si les pièces contemporaines le laissent assez froid, il connaît pourtant ses classiques et en convoque le souvenir de temps à autre. Racine et Corneille, dit-il, ne le laissent pas indifférent. Le premier ne recueille pourtant qu'une maigre estime : « J'ai repris Racine », confie-t-il par calembour à Pierre Louÿs, « La phraséologie est idiote. Les vers qui s'en délivrent sont d'une grâce tendre mais que d'embarras »³. Il se peut cependant que le second ait laissé des traces dans l'œuvre de Régnier. Comme le souligne Mario Maurin, le titre *L'Illusion héroïque de Tito Bassi* fait directement écho à *L'Illusion comique* de Corneille, et fournit une clef de lecture : comme dans le chef-d'œuvre dramatique, deux plans de réalités se confondent. À la fin du roman, l'exécution que Tito croit réelle, et qui va enfin consacrer l'heure de gloire tragique à laquelle il aspire tant, se change en une mascarade grotesque, en laquelle Mario Maurin voit « une désillusion d'essence purement baroque⁴ ». Mais si chez Corneille, la

sérieuse » (*Candide ou l'Optimisme* (1759), GF Flammarion, 2007, p. 104).

1. L'*Histoire comique* (1903) est entièrement consacrée au monde des théâtres parisiens.

2. Un article lui est tout entier dévolu : « son temps, son éducation, sa nature conspiraient à faire de lui le plus parfait des poètes français et le plus grand par la continuité de sa grandeur » (A. France, « Jean Racine », *Le Génie latin, op. cit.*, p. 199).

3. H. de Régnier à P. Louÿs, lettre du 6 octobre 1894, *Correspondance*, éd. établie par Jean-Paul Goujon, Bartillat, 2012, p. 137.

4. M. Maurin, *Henri de Régnier : Le labyrinthe et le double, op. cit.*, p. 224. Nos réflexions s'appuieront régulièrement sur des remarques avancées dans cette thèse, certes datée et très marquée par son époque (qui a vu l'heure de gloire des études psychanalytiques), mais l'une des rares consacrées à l'œuvre romanesque de

révélation du théâtre dans le théâtre donne la prévalence au réel heureux, chez Régnier, auteur très « fin-de-siècle » à bien des égards, c'est le réel qui est décevant et sans grandeur ! S'ils appartiennent bien au genre romanesque, les « romans costumés » de Régnier se distinguent pourtant par une théâtralité¹ qui prend ici tout son sens : ces romans dénoncent-ils la propre déception de Régnier, qui y chercherait un refuge contre les arêtes du réel et contre un monde contemporain jugé médiocre, en redonnant vie à une époque plus brillante ?

Quant à Molière, on a noté qu'il reviendra de loin dans l'échelle des admirations de Régnier. L'exaspération est à son comble dans une lettre à Vielé-Griffin, où il rend compte d'une représentation à l'Odéon :

Quel rire imbécile que celui du grand comique, et bien le même qui épanouissait les gueules barbues des vils bourgeois présents. Molière est bien compris de ces gens [...]. Il est bon pourtant que de tels auteurs existent, ils concentrent à eux les admirations du stupide et laissent indemnes les chefs-d'œuvres qu'ils pollueraient. Ils ont la même utilité que les putains qui préservent les honnêtes femmes des exaltations priapiques des promeneurs. Ils rentrent dans la salubrité publique. C'est pourquoi, tolérons la maison de Molière, comme les maisons de tolérance².

Cette lecture politique et morale doit toutefois être évaluée à l'aune de la verve potachique qui anime ces lettres amicales. Il faut aussi tenir compte de la jeunesse de Régnier, qui exprime ici un jugement à l'emporte-pièce. Régnier n'en relit pas moins le grand auteur comique quelques années plus tard, même s'il demeure sévère : « Je lis Molière, triste lecture ! Quelle excellence dans la médiocrité du style, des sentiments et de l'imagination. Je rêve un article pour les *Entretiens* sur les Classiques français et la sottise d'un classicisme³ ». Mais le revirement sera total quand se cristalliseront les aspirations classiques, et Régnier comptera finalement Molière parmi ses auteurs favoris.

Rentré en grâce, Molière devient alors une référence non négligeable, explicite dans la pièce *Les Scrupules de Sganarelle* (1908), plus discrète dans les échos intertextuels de l'œuvre narrative. Ainsi, par exemple, des pensées de Coiffard rapportées dans *L'Escapade* : « Pourquoi lui, Coiffard, s'était-il enchaîné à cette galère » (E, p. 151), manifestement un souvenir de la fameuse réplique des *Fourberies de Scapin*. L'allusion n'est pourtant pas réservée aux romans historiques. On la retrouve aussi bien dans *L'Amphisbène*, roman moderne, sous la forme d'une référence plaisante au yacht dans lequel le héros Julien Delbray s'embarque en croisière : « Qu'est-ce que ce malheureux Delbray va devenir dans cette galère ? », se demande son ami Antoine Hurtin. Dans un article du *Mercure de France*, Henry Dérioux note encore : « "Que cette belle personne consente à rentrer sous les draps, dit soudain Floreau de Bercaillé, le nouveau converti, car sa

Régnier.

1. Le dialogue occupe une part minimale, mais les personnages hauts en couleur, le décor souvent spectaculaire, le détail des costumes, en bref la richesse visuelle des scènes et tableaux, offrent au lecteur une véritable fantasmagorie.

2. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, lettre de fin novembre 1886, *Correspondance (1883-1900)*, op. cit., p. 226.

3. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, lettre du 7 août 1891, *ibid.*, p. 618.

vue commence à m'émouvoir et..." Et n'est-ce pas une variante fort plaisante du "cachez [sic] ce sein" de *Tartufe*¹ ? »

Dans l'ensemble, les clins d'œil sont cependant très discrets². L'influence de Molière se mesure sans doute moins dans les allusions textuelles que dans la conception des caractères. Certains personnages sont de véritables types de comédie, comme le Corvisot du *Bon Plaisir*, type même du médecin charlatan, ou le domestique Marcellin qui, dans *L'Amphisbène* (1912), poursuit la tradition du valet de comédie, impertinent, auxiliaire de son maître malgré lui. Mais en définitive, l'apport de Molière apparaît moindre au regard des nombreuses évocations du dramaturge dans les *Cahiers*.

2. La Rochefoucauld et les moralistes

Dans des proportions différentes, les trois écrivains pratiquent l'écriture aphoristique. D'après Marie-Claire Bancquart³, Anatole France écrivait des maximes pieuses pour sa mère dès l'âge de sept ans. Ce tour de pensée semble lui être en effet assez naturel car de très nombreux paragraphes du *Jardin d'Épicure*, recueil de réflexions personnelles, s'ouvrent sur des énoncés de vérité générale, qui campent le sujet avant d'en nuancer les affirmations. On peut citer entre autres généralisations morales :

L'ignorance est la condition nécessaire [...] de l'existence même. (p. 26)

La femme n'a pas cette imagination [qui permet la jalousie]. (p. 27)

Le monde est frivole et vain. (p. 29)

L'art n'a pas la vérité pour objet. (p. 31)

C'est la force et la bonté des religions d'enseigner à l'homme sa raison d'être et ses fins dernières. (p. 51)

Le croyant se réjouit de ses ulcères. (p. 52)

Le ton définitif, la brièveté formulaire, le présent gnomique, les singuliers à valeur générique avec déterminants définis (« la femme », « le croyant »...), adjoints à un vocabulaire conceptuel abondant (le mal, le bien, le vice, la vertu...) issu des catégories de pensée d'Ancien Régime, donnent bien une coloration classique au recueil. Certains paragraphes sont entièrement rédigés de la sorte :

L'intolérance est de tous les temps. Il n'est point de religion qui n'ait eu ses fanatiques. Nous sommes tous enclins à l'adoration. Tout nous semble excellent dans ce que nous aimons, et cela nous fâche quand on nous montre le défaut de nos idoles. Les hommes ont grand'peine à mettre un peu de critique dans les sources de leurs croyances et dans l'origine de leur foi. Aussi bien, si l'on regardait trop aux principes, on ne croirait jamais. (JE, p. 86)

1. H. Dérioux, « L'œuvre romanesque de M. Henri de Régnier », art. cité, p. 445.

2. Les références littérales ou pseudo-littérales à des textes antérieurs sont rares et ne semblent pas prises au sérieux, comme cette burlesque question de M. de Verdelot, qui guette l'arrivée de sa pupille, adressée à son valet : « Eh bien ! Lubin, tu ne vois toujours rien venir ? » (E, p. 69), dans laquelle on peut voir un détournement de *La Barbe Bleue* de Perrault.

3. M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, Calmann-Lévy, 1984.

Ces phrases volontiers paradoxales, coulées dans un moule classique, ici montées en série, ne sont pas absentes des romans. L'abbé Coignard, surtout, s'exprime volontiers de cette manière sentencieuse¹. René Boylesve en fait un usage plus parcimonieux. Il emploie toutefois ce genre d'assertions généralisantes dans ses notes privées, que les observations morales dominent, mais cela reste l'exception. On relève par exemple : « Il n'y a rien à quoi l'on tienne plus que la liberté, et il n'y a rien que l'on soit plus empressé de perdre² ». Le présent, le parallélisme de construction soulignant le paradoxe ont bien quelque chose du ton péremptoire des vieux moralistes. On trouve aussi des aphorismes dans ses romans, quelquefois dans la bouche de personnages comme le baron de Chemillé : « L'enfant aime à briser avec fracas les objets dont il tirait son plaisir » (LAP2, p. 191) ; plus souvent dans celle du narrateur : « la mort, comme en général les choses odieuses, a pour effet d'attirer toutes les bêtes vivantes » (LAP2, p. 199). De petits indices, grains de sable dans les rouages bien huilés de la langue classique, dénoncent pourtant un écrivain d'époque moderne. Ces indices peuvent être linguistiques. À propos des relations de Jacqueline et de son amant Alcindor : « [M^{me} de Chamarande] n'y voulait trouver aucun sujet de blâme, car chacun se complaît à voir autrui atteint des mêmes faiblesses qui justement vous sont reprochées » (LAP2, p. 183-184). Le passage soudain de la troisième à la deuxième personne introduit une rupture énonciative qui aurait probablement heurté l'oreille classique, encore qu'il s'explique par un glissement du discours indirect libre vers le discours direct libre. Le contenu moral dénonce aussi la modernité de ces maximes : « rien ne sert à l'homme d'être comblé des plus beaux dons que les dieux dispensent : il lui faut autre chose ; et, qui pis est, du médiocre, et qui pis est encore, de la flétrissure ! » (LAP2, p. 185). Cette remarque ne concerne-t-elle pas davantage un décadent de la fin du XIX^e siècle qu'un contemporain de Louis XV ? L'homme, selon le XVIII^e siècle, a bien cette propension à la bassesse, mais celui de la « fin-de-siècle » y ajoute la complaisance.

Régnier, qui donne plus fréquemment dans l'écriture aphoristique, en fait aussi l'usage le plus subtil. En prenant la suite des faiseurs de maximes du Grand Siècle et des Lumières, dont il admire les La Rochefoucauld et les Chamfort, il semble que, loin de se contrefaire, il obéisse surtout à un goût profond pour ce genre de généralisations morales³, qui trouve sa pleine expression dans le recueil *Donc...* (1927)⁴. C'est ce même goût qui marque déjà ses *Cahiers* alors que, très jeune, il ne songe encore nullement à s'engager dans la voie des « romans costumés ».

1. Citons la proposition « l'homme peut être défini un animal à mousquet » (OJC, p. 141), parce qu'elle fait en outre écho à la formule de Molière « L'homme est, je vous l'avoue, un méchant animal » (*Tartuffe*, 1664, V, 6 : c'est Orgon qui parle) ou encore au vers de La Fontaine, « Je définis la cour un pays où les gens [...] » (« Les Obsèques de la lionne », *Fables*, 1678, VIII, 14).

2. R. Boylesve, note sans date, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 298-299.

3. Voir note 1, *supra*, p. 77.

4. Fraîchement réédité avec d'autres recueils : H. de Régnier, *Choses et autres, Par-ci, par-là... suivi de Donc... et de Demi-vérités*, éd. B. Roukhomovsky, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2017.

Ce mode de pensée est au reste omniprésent dans les romans. Régnier a probablement moins cherché à se grimer qu'il ne s'est reconnu dans des portraits d'ancêtres, rencontrant chez les classiques, fortuitement, un esprit voisin du sien.

Une incursion dans les recueils d'aphorismes de Régnier permet d'en prendre pleinement la mesure. Dans la préface de sa réédition des recueils, Bernard Roukhomovsky¹ retrace leur genèse, pointant « une affinité latente pour un tour (d'écriture et de pensée) qui doit quelque chose au legs des moralistes² », pour se demander s'il y a là, en vérité, « apparcommeentement superficiel ou parenté profonde³ ». *A priori*, dans son cheminement créatif, Régnier semble aller à la conquête d'une écriture classique. La plupart des maximes sont extraites des notes personnelles des *Cahiers*⁴ pour être ajustées au mètre classique : « les avatars successifs de nos textes – légères retouches ou remaniements d'importance, variations de perspective inhérentes aux recontextualisations – signent ce glissement progressif d'un genre à l'autre, de l'écriture pour soi au recueil de formes brèves dans le style des moralistes⁵ ». Bernard Roukhomovsky en donne des exemples, dont voici un échantillon :

À minuit, j'embrassais M^{me} G. et certes de bon cœur. Il y a des amitiés de l'esprit qui finissent par toucher le cœur. (C., 1894)

Il y a des amitiés de l'esprit qui finissent par des amitiés de cœur...(Choses et autres [...], 1925⁶)

Il y a des amitiés d'esprit qui finissent en amitiés de cœur (*Spires* puis *Donc...*, 1927).

D'une étape l'autre, « on peut voir l'auteur s'y reprendre à deux fois pour ciseler une maxime de facture toute classique⁷ ». L'anecdote s'élève d'abord à une vue générale, après quoi « la seconde réécriture vient parachever le procès de décantation et de condensation que la première laissait inabouti⁸ ». Pour autant, l'imitation formelle des maximes classiques n'a rien de superficiel : « Quant au fond, il s'agit moins pour lui d'écrire un livre (ou deux ou trois) à la manière des moralistes, que de s'inscrire à sa manière dans leur sillage⁹ ».

Cela explique pourquoi, pour être « tardives, inopinées et sporadiques, les incursions de Régnier dans le genre » n'ont que « les apparences d'un épiphénomène¹⁰ ». Les contemporains

1. B. Roukhomovsky, « Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », *Choses et autres. Par-ci, par-là... suivi de Donc... et de Demi-vérités, op. cit.*, p. 13-55.

2. *Ibid.*, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 40.

4. « [...] si l'on excepte le cas particulier de *Demi-vérités* [...], il apparaît qu'ils [les recueils de maximes] sont issus *tout entiers* – ou presque – de cette source » (*ibid.*, p. 20). Pour autant, « ces recueils sont davantage que des "anthologies" – lesquelles ne présenteraient plus guère aujourd'hui qu'un intérêt médiocre et contestable, celui d'offrir une fausse alternative à la lecture intégrale d'un texte autrement plus massif » (*ibid.*, p. 23). Les variantes établies par B. Roukhomovsky mettent au jour « le double processus de recomposition et de réécriture » à l'œuvre.

5. *Ibid.*, p. 39.

6. H. de Régnier, *Choses et autres. Par-ci par-là*, É. Champion, 1925, p. 206.

7. B. Roukhomovsky, « Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », art. cité, p. 34.

8. *Ibid.*, p. 35.

9. *Ibid.*, p. 52.

10. *Ibid.*, p. 15.

de Régnier ont d'ailleurs tôt salué en lui un « esprit moraliste¹ » de plus large envergure, qui outrepassa les frontières des recueils d'aphorismes publiés dans les années 1920 et qui sont, selon Bernard Roukhomovsky, la « quintessence » d'un tour de pensée plus global et bien personnel. De fait, les romans sont jalonnés de formules qui n'auraient pas déparé un recueil du XVII^e siècle : « le désir passe avec qui l'a fait naître » (DM, p. 5), où l'économie de la parole est corrélée à la force de frappe de la sentence. Le présent de vérité générale assure l'impact ; le synthétique pronom *qui*, connecteur intégratif dépourvu d'antécédent, est préféré à *celui qui* pour densifier la formule et lui donner une aura plus vaste. Outre un pessimisme moral, une certaine misanthropie caractérise la plupart de ces pensées. Mais la cible peut être réduite, et Régnier concentre souvent la satire sur les femmes, à l'instar de ses aînés : « C'est de cette préférence qu'elles font d'elles-mêmes à ce qui les entourent et de l'avantage qu'elles s'y accordent que les femmes tirent le principal plaisir d'être ensemble » (BP, p. 25-26). Comme ses prédécesseurs, Régnier sait donner du relief à ces petits morceaux auto-désignés pour les florilèges. Ici, la tournure d'emphase (l'extraction du complément entre *c'est ... que*) donne à la formule cet aspect ciselé et autonome, et la révélation du plaisir paradoxal qu'éprouvent les femmes dans la compagnie de leurs semblables est ménagée par un retard calculé.

Ce qui nous étonne peu, parmi les sources classiques présentes dans l'horizon de pensée de Régnier, les moralistes tiennent une place primordiale. Ce sont eux qui lui inspirent sans doute le plus grand nombre de remarques dans les *Cahiers* et qui constituent son centre d'intérêt le plus durable. France, lui, ne semble pas faire aussi grand cas des moralistes, absents de ses comptes rendus. Boylesve semble surtout un grand amateur de Pascal, que ses deux aînés n'apprécient pas². Il est l'auteur de nombreuses notes sur le penseur janséniste³. Pour lui, *Les Pensées* sont, avec *Hamlet*, parmi les « œuvres les plus vivantes en 1910 » pour leur « scepticisme désespéré⁴ ». Il dit admirer avant tout le « style » de Pascal, qui le met « au-dessus de tous les écrivains français, pour [ne pas] dire : au-dessus de tous les écrivains⁵ ».

Ce goût pour la littérature morale ne s'explique pourtant pas de la même manière chez les trois romanciers. Pour Boylesve, c'est la littérature tout entière qui doit se fixer un but moral. Il le dit très clairement dans une enquête pour *Les Marges* en 1904, il est impossible de ne

1. E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 4 juin 1927, cité par B. Roukhomovsky, *ibid.*, p. 16.

2. On négligera le possible hommage rendu par Anatole France au nom du penseur janséniste qu'il donne à l'un de ses chats. De son côté, Régnier semble tourner en ridicule le fameux pari pascalien dans le raisonnement parodique de M. Herbou, qui avoue sans ambages croire en Dieu par intérêt : il est né sans fortune et craint de ne pouvoir, le temps d'une vie, exaucer ses ambitions ; « leur échec cependant me serait insupportable », dit-il, « aussi ai-je pris mes mesures en conséquence. J'ai fait du chemin en ce monde, [...] et je serais désespéré de ne voir au terme d'une si belle route qu'un trou obscur où j'irais m'étendre sans couleur ni mouvement et pour toute l'éternité. Non, morbleu ! non, il ne saurait en être ainsi, et j'ai plus besoin que personne d'un autre monde puisqu'il me servira à achever d'obtenir ce que je n'aurai pu atteindre en celui-ci » (RMB, p. 61).

3. On en trouve une compilation posthume sous le titre « Notes sur Pascal » dans *Varia*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VIII, 1936, p. 9-16.

4. *Ibid.*, p. 10.

5. *Ibid.*, p. 14.

pas moraliser dans le roman : « Ne point moraliser ! Et la plupart de nos vieux contes¹ ? ». Et d'invoquer Montesquieu², Voltaire, France, Molière, Beaumarchais. Il va sans dire qu'il entend « moraliser » dans son sens classique. Le roman, pour lui, doit peindre la comédie des hommes avec vérité, pour leur présenter un miroir et les amener à amender leur conduite. Faut-il le rappeler, le débat sur la relation entre la littérature et la morale, sans doute, n'est pas nouveau, et la question s'est régulièrement posée au XIX^e siècle, à propos de Flaubert, à propos de Zola. C'est pourtant le siècle qui préparera le plus activement le divorce entre « le beau et le bien », désolidarisés notamment par les romantiques, avant que Gide n'expédie la question d'un mot fameux : « On ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments ». Le débat est pourtant loin d'être clos en 1904.

La position d'Anatole France est moins limpide. Bien qu'il n'évite en rien les phrases à caractère gnomique, il se méfie de tout énoncé ayant prétention à formuler des vérités immuables. Pour ce sceptique, les maximes sont bien plus un jeu d'esprit qu'un outil destiné à la recherche de la vérité. C'est pourquoi le narrateur de *l'Histoire comique* raille les maximes (en particulier chrétiennes) qui tourmentent un court moment son personnage, Robert de Ligny, hanté par le suicide d'un rival :

Des phrases de moralistes et de sermonnaires, apprises au collège et tombées tout au fond de sa mémoire, lui remontaient subitement à la pensée. [...] Il y songea sérieusement. Mais, parce qu'il n'avait pas l'esprit profondément religieux et qu'il n'était pas capable de nourrir des scrupules exagérés, il n'en conçut qu'une édification médiocre, et sans cesse décroissante. Bientôt, il les jugea importunes et sans application possible à sa situation. [...] Ces phrases, qui tout à l'heure retentissaient dans son âme comme un grondement de tonnerre, il les percevait maintenant dans les nasillements et les grasseyements des professeurs et des prêtres qui les lui avaient apprises et il les trouvait un peu ridicules. [...] Il sourit intérieurement et pensa que les moralistes avaient tout de même de drôles d'idées sur la vie³.

Les maximes, pensées figées et schématiques, n'entretiennent pas grand rapport avec la vie réelle, plus complexe, mais surtout elles peuvent représenter un danger, parce qu'elles s'apparentent à une forme de prêt-à-penser qui paralyse l'intelligence. France est décidément l'ennemi de tout esprit de système.

Régnier semble donc celui pour qui la pensée moraliste est la plus naturelle. C'est surtout un esprit de généralisation qu'il a en commun avec les moralistes. Comme eux, il semble traquer ce qu'il y a d'irréductible en l'homme, dans l'espoir, peut-être, de le réduire à une essence, afin de l'élucider et de s'en emparer. La tentative est indubitablement vouée à l'échec, à l'heure où la conscience moderne entre en crise, et (à la différence de ses aînés ?) Régnier n'est pas dupe

1. L'article est en partie repris dans R. Boylesve, *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 19.

2. Reconsidérant son parcours, Boylesve place Montesquieu en tête de ses aspirations de jeunesse : « Je fus sollicité [vers 1892] par une espèce d'observation de la vie à forme ironique, dont je tirais le prototype dans les *Lettres persanes* » (F. Lefèvre, « Une heure avec René Boylesve », *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 3 mai 1924, p. 2).

3. A. France, *Histoire comique* (1903), Calmann-Lévy, 1921, p. 111-112.

de l'illusion que procurent les maximes. Mais à tout prendre, l'illusion rassurante, même fausse, vaut peut-être mieux que l'angoisse vertigineuse d'une question sans réponse.

Toutefois l'admiration que Régnier voue au genre des maximes, principalement représenté par La Rochefoucauld au XVII^e siècle et par Chamfort au XVIII^e siècle, est profondément ambivalente. Ce qu'il aime avant tout dans ce mode d'expression, c'est sa force de concision :

Les faiseurs de réflexions et de maximes m'en ont toujours imposé. Ce qu'ils disent prend de l'importance à ce qu'ils ne disent pas. Leurs formules semblent le résumé et l'aboutissement d'un travail de pensée préliminaire qu'on peut supposer aussi étendu que l'on veut. Elles semblent le fruit de tout ce que le penseur a pensé sur le sujet et, cependant, elles ne sont peut-être simplement que tout ce qu'il en pense. Néanmoins, nous avons toujours un certain respect pour ces sentences lapidaires et nous croyons davantage quelqu'un qui déclare que quelqu'un qui s'explique. (C., 1905, p. 539)

Cette pensée concentrée et péremptoire, impressionnante par ce qu'elle tait plus encore que par ce qu'elle dit, n'est en effet qu'une illusion – ce qui n'est certes pas rien dans le système de valeurs de Régnier. Il importe moins qu'elle soit vraie qu'elle soit convaincante. En outre, les maximes sont séduisantes parce qu'elles donnent l'impression de charrier tout l'investissement intellectuel qui précède leur conception. Séduit et méfiant, Régnier loue leur économie expressive, mais se défie tout de même du genre lorsqu'il soupçonne que l'illusion dissimule l'imposture, au point de n'être que jeu formel, acrobaties de l'esprit destinées au divertissement des salons :

Maximes de La Rochefoucauld. Il faudrait les reclasser, mettre à part, précisément, celles qui sont des vérités d'expérience, les vraies, les profondes, séparées de celles qui sont jeux d'esprit de moraliste, pointes philosophiques. (C., 1900, p. 462)

Qu'elles soient fausses (objectivement) est une chose : cela ne les dispense pas d'être authentiques (subjectivement). Elles peuvent bien n'être que des illusions au plan moral, pourvu qu'elles possèdent une densité psychique, qu'elles résultent d'un vécu émotionnel. Sinon la vérité, Régnier attend des maximes une forme de sincérité – cette même sincérité à laquelle il s'astreint dans ses œuvres tant romanesques que poétiques et qui fait de la culture de sa nature intime un impératif absolu.

Mais ce qu'il exige plus que tout des maximes, ce sont les extrapolations imaginaires qu'elles permettent. Cette concision, c'est celle d'une pensée qui demande à être dépliée (littéralement *expliquée*) :

L'amusement d'un livre de maximes comme celles de Chamfort est de suivre, de reconstituer, si on est [un¹] peu expert dans la façon où s'agrègent ces sentences, l'état d'esprit ou le minime

1. Sans cette rectification, le texte de l'édition des *Cahiers* établie par D. J. Niederauer et F. Broche prête à contresens.

événement qui provoqua ces naissances fragmentaires, dénonciatrices ou exutoriales d'une peine personnelle¹. (C., 1889, p. 191)

L'aphorisme réclame l'active participation imaginative du lecteur. Ce qui attire encore l'attention dans ces différentes remarques, c'est que Régnier se montre très sensible à la poésie de certaines œuvres morales. C'est par elle que se distingue l'œuvre de Chamfort :

La Rochefoucauld et La Bruyère, tous deux moralistes, illustrent leurs maximes de semblables images. Chamfort apparaît enrichi, assourdi, avec de l'imprévu, sans rien du pittoresque bourru de La Bruyère et de l'image vague de La Rochefoucauld : il y a en lui une aile légère de fantaisie, une petite senteur de poésie unique au XVIII^e siècle. (C., 1889, p. 190)

Le moraliste qu'il est lui-même appelle d'ailleurs à une lecture poétique de ses propres aphorismes, du moins à la faveur d'un avant-propos qui relève peut-être en partie, il est vrai, de la posture de l'écrivain dilettante : « Il me semble qu[e ces pages] peuvent amuser, si elles n'ont rien qui "fasse penser", ce qui, après tout, n'est pas l'affaire des poètes, même quand ils jouent les moralistes² ». Pour B. Roukhomovsky, cette attitude, récurrente chez Régnier, n'a rien d'un refus de legs. Ici, « l'humilité n'exclut pas l'ironie : il ne s'agit pas tant de renoncer à faire penser, que d'avoir la politesse et l'habileté de ne pas *s'en prévaloir* ; en d'autres termes, il ne s'agit pas de récuser la filiation moraliste en tant que telle, mais d'en réfuter la valeur légitimante³ ». Ce qui le conduit à poser la double question : « le poète cesse-t-il un seul instant d'être poète ? Ou fait-il son affaire, au contraire, des formes brèves de la pensée morale⁴ ? ». L'ambivalence générique de la présentation que Régnier fait lui-même de *Donc...* comme « un recueil de maximes, d'impressions et d'anecdotes⁵ » doit donc être prise au sérieux. Si le terme de « maximes » situe ses pensées dans le champ du moraliste classique, le terme d'« impressions » les replace dans celui du poète moderne. Finalement, il apparaît que Régnier voyage dans cette double polarité : les deux espaces, moral et poétique, nullement exclusifs chez lui, communiquent dans leur « porosité » et Bernard Roukhomovsky en veut pour preuve de nombreux « exemples où s'émoussent la frontière entre la pensée songeuse et la rêverie pensive⁶ ».

1. B. Roukhomovsky commente ces propos : « La perspective de lecture peut sembler à bon droit réductrice. Mais elle met pertinemment l'accent sur "la tension dynamique entre le personnel et l'impersonnel" qui définit, selon Moret, le régime propre de l'"aphoristique moderne et contemporaine". (« Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », art. cité, p. 19. Les expressions citées sont de P. Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997, p. 164.

2. H. de Régnier, *Lui ou les Femmes et l'amour suivi de Donc... et de Paray-le-Monial*, Mercure de France, 1929, p. 6.

3. B. Roukhomovsky, « Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », art. cité, p. 35. B. Roukhomovsky prévient le lecteur contre « l'erreur de perspective [qui] consiste à les confondre [les jeux intertextuels des maximes de Régnier] avec de simples "exercices" en passant, quand ils ont partie liée avec une authentique innutrition ».

4. *Ibid.*, p. 45.

5. H. de Régnier, avant-propos de *Donc...* dans la réédition groupée de *Lui ou les Femmes et l'Amour suivi de Donc... et de Paray-le-Monial*, Mercure de France, 1929, p. 5.

6. B. Roukhomovsky, « Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », art. cité, p. 47.

On en convient aisément, à considérer des assertions comme « Il y a des êtres très purs qui meurent comme un cristal se brise¹ » ou « La pluie anime la nuit de soies et de griffes invisibles² ». Certaines pièces détachées, par leur densité contemplative, semblent la traduction de haïkus : « Au fond d'une tasse, quelques noires brindilles de thé imitent, sur la blancheur de la porcelaine, l'écriture d'un caractère chinois³ ». D'autres mêlent la poésie au cocasse, comme celle-ci : « Dans une grande cuvette en cristal, pleine d'eau, baignent des coquillages de couleurs et de formes diverses, qui se mêlent, se nuancent, s'irisent, forment une sorte de "julienne" marine, de potage pour sirènes⁴ ». Certaines déclarations ont des accents baudelairiens :

J'ai rêvé, l'autre nuit, que j'inventais le moyen de parfumer les ailes des papillons⁵.

Les pierreries devraient être parfumées. J'imagine l'odeur aiguë et gelée du diamant, l'odeur acide et fraîche de l'émeraude, l'odeur lourde et brusque du rubis, le faible bouquet incertain de l'opale, la senteur féminine et nacrée de la perle⁶.

Dans ces deux exemples, le locuteur ne s'efface pas, préservant tout le lyrisme de ces rêveries synesthésiques. Ici, le rêve est olfactif; ailleurs, il donne aux sons une dimension tactile :

[...] Assis sur une chaise, il tient sa guitare comme une sorte de métier à musique et, soigneusement, corde par corde, ses doigts ingénieux semblent tisser une étoffe de sons⁷.

Musique : de souples et pâles rubans se nouent et se dénouent⁸ [...].

Bertrand Vibert conclut sa présentation des recueils d'aphorismes de Régner : « par quelque endroit qu'on l'aborde, le faiseur de maximes et d'aphorismes, qu'il soit penseur, diariste ou qu'il se campe à l'occasion en écotier, est avant tout poète⁹ ». Et souvent, cette poésie se teinte d'une moderne cruauté. L'observation morale s'arrime à des cauchemars inspirés de Goya ou d'Odilon Redon :

Le repas qui, en province, suit ordinairement les funérailles m'a toujours paru un reste de cannibalisme. On s'y console avec des victuailles du regret de n'avoir pu manger, vivant, le défunt¹⁰.

Ici, la drôlerie vire au grinçant, comme ailleurs elle tourne à la satire. Complétant le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, Régner, en satiriste mais aussi en poète, relaye les discours entendus dans le monde :

1. H. de Régner, *Donc...* dans *Lui ou les Femmes et l'amour suivi de Donc... et de Paray-le-Monial*, *op. cit.*, p. 108.

2. *Ibid.*, p. 112.

3. *Ibid.*, p. 116.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 108.

6. *Ibid.*, p. 108-109.

7. *Ibid.*, p. 116.

8. *Ibid.*, p. 124.

9. B. Vibert, préface à H. de Régner, *Choses et autres, Par-ci, par-là... suivi de Donc... et de Demi-vérités*, éd. B. Roukhomovsky, *op. cit.*, p. 11.

10. H. de Régner, *Donc...* dans *Lui ou les Femmes et l'amour suivi de Donc... et de Paray-le-Monial*, *op. cit.*, p. 110.

J'entends encore la vieille baronne de G... déclarant avec la dignité « qui la caractérisait » et le sentiment d'émettre une vérité éternelle : « Mon père, le marquis de B... – homme d'infiniment d'esprit, disait qu'il faut se couper les ongles des pieds en carré ¹ ».

Les maximes de Régnier, polyphoniques, enchâssent elles-mêmes les maximes d'autrui, comme pour mieux jeter le discrédit sur les vérités assénées, que la bêtise guette. Parfois le dessein est clair, et Régnier, redresseur des torts de son temps, inventorie d'évidentes sottises :

« Par le nombril du Pape ! », exclamation qu'emploient certains écrivains modernes et qui n'est pas de trop bon goût. Bescherelle, Dictionnaire, tome II, p. 651 ².

Ou encore ce genre de principes abscons : « Le mauve est le rose des femmes laides ³ » (d'une forme rappelant les inepties relevées par Flaubert, comme « la châtaigne est la femelle du marron » ou « la grenouille est la femelle du crapaud »), dont on ne sait trop ce que Régnier pense au juste. En vérité, parfois, on ne sait trop s'il souligne un mot d'esprit ou une mesquinerie :

M^{me} D... disait à sa sœur : « Tu devrais mettre du rouge ; tu es si pâle que tu as l'air d'être peinte ⁴ ».

Dialogue.

Le Pauvre :

Monsieur...

Le Monsieur :

Je n'ai rien sur moi, mon ami, adressez-vous ailleurs. Il n'y a pas que moi de charitable ⁵.

Régnier semble d'abord s'amuser de l'inventivité des esprits, au mépris de toute ambition morale. De l'onirisme à la plaisanterie ⁶, le large éventail de tonalités qu'offre *Donc...* fait surtout de ce recueil une curiosité poétique.

L'étude de Bernard Roukhomovsky se termine par la considération d'une qualité commune au poétique et à l'aphoristique, la brièveté ⁷ :

[...] ce n'est pas le moindre effet de la disposition en (des) recueils que de brouiller les partages entre les divers registres du bref – de l'incisif au fulgurant, du lapidaire au fugitif... Les voix mêlées du moraliste et du poète n'en sont que plus indiscernables. En quoi Régnier se révèle ici – contre toute attente ? – exemplairement moderne.

Il faut encore remarquer, en effet, que non seulement Régnier lit les maximes en poète, les désignant explicitement comme des « strophes ⁸ », mais encore en lecteur profondément moderne.

1. *Ibid.*, p. 119.

2. *Ibid.*, p. 125-126.

3. *Ibid.*, p. 154.

4. *Ibid.*, p. 136.

5. *Ibid.*, p. 137.

6. On pourrait encore relever : « Conte. La mort du Plagiaire. Il meurt en s'écriant : "C'était écrit !" » (*ibid.*, p. 132).

7. Voir à ce propos B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Nathan université, 2001.

8. « [...] quel fin et subtil livre de pensée que ces strophes de prose concise, aiguisée, où s'est plu ce haut seigneur des lettres ! » (commentaire des *Maximes* de La Rochefoucauld, C., 1900, p. 462).

Non seulement il attend de ces matrices à rêverie qu'elles s'offrent aux déploiements imaginaires, ce que permet précisément leur concision, mais il les envisage également en héritier du paradigme romantique, c'est-à-dire en homme que la singularité intéresse plus que l'universalité. Partout, il traque l'individu derrière le moraliste ; il cherche des hommes, là où l'on prétend lui montrer l'homme :

Dans les anecdotes de Chamfort, certaines sont intéressantes : on les sent dites, notées, elles sont du temps et quelques-unes précieuses, comme celles du duc de Choiseul et celles de la mort du duc d'Aumont, qui font portrait. D'autres appartiennent trop à la simple gaieté humaine, qui se répète de bouche en bouche [...]. (C., 1889, p. 192)

C'est donc bien en lecteur moderne que Régnier appréhende cet objet classique que sont les maximes. À rebours des faiseurs d'aphorismes de l'Ancien Régime, qui adoptent une démarche inductive, inférant d'observations particulières des lois générales, Régnier préfère remonter aux sources et déduire, de la proposition morale générale, les anecdotes particulières qui sont à son origine. Et s'il ne s'interdit pas lui-même de faire des maximes, c'est peut-être parce qu'il attend de son lecteur la même initiative. Les maximes telles qu'il les conçoit s'accordent étroitement à son tempérament : si l'on se fie à ses contemporains, Régnier est un homme pudique, qui se confie étrangement peu pour quelqu'un qui dit partout mettre un point d'honneur à s'étudier. C'est qu'il attend de son lecteur, le lecteur de *Donc...* notamment, qu'il devine l'expérience à l'origine de la conclusion morale, et qu'il reconstitue par hypothèse les événements mentaux singuliers qui ont concouru à leur composition.

Son intérêt pour les maximes semble pourtant décroître progressivement, sans que la cause en soit très claire. Régnier consigne en 1912 :

Je relis La Rochefoucauld. Les pensées d'un moraliste sont le résultat, le point d'aboutissement d'une série d'expériences, de réflexions. Le jeu consiste à ce qu'elles nous fassent faire le chemin inverse. Je n'aime pas beaucoup ce jeu. (C., p. 654)

Pourquoi ce jeu, qui semblait pourtant le captiver, ne l'amuse-t-il plus – du moins en tant que lecteur ? Il ne s'en explique pas. Peut-être voit-il dans le cadre très rigide de l'aphorisme un carcan à la liberté morale ; peut-être trouve-t-il comme France que les maximes orientent une lecture trop univoque, « toute faite », de nos expériences singulières. Ce qui expliquerait un intérêt plus constant pour un autre modèle, les mémoires.

3. Saint-Simon et les mémorialistes

C'est surtout Régnier qui manifeste un engouement pour les mémoires. Les références au genre sont absentes des écrits de Boylesve, et elles sont minces chez France. Ce dernier inscrit toutefois plusieurs de ses romans – le cycle Tournebroche – dans le genre, mais sans revendiquer

de filiation particulière. La *Rôtisserie* est désignée comme des « mémoires » : « c'est le vrai nom qu'il convient de donner à *La Rôtisserie de la reine Pédauque* » (OJC, p. 9), commente l'auteur *a posteriori*. Le second volume, *Les Opinions de monsieur Jérôme Coignard*, émane des résidus de la *Rôtisserie*, texte davantage composé. France les présente comme des réflexions éparses du maître de Jacques – consignées par son disciple –, réflexions qui n'ont pas trouvé place dans le manuscrit de la *Rôtisserie* et qui ont été recueillies à part dans un petit cahier (OJC, p. 9).

Quant à Régnier, s'il semble être revenu de sa passion pour les maximes, son jugement est moins irrésolu en ce qui concerne les mémoires, l'un de ses genres favoris. La palme revient à Saint-Simon, dont il parcourt régulièrement les vingt-deux volumes¹. Il en aime le tour piquant et verveux, qui lui fait revivre un monde disparu et ranime dans sa conscience le peuple bigarré de la Cour de Louis XIV. Les *Mémoires* lui sont un véritable prestige, au sens premier : une illusion produite par le sortilège de l'écriture, capable de garder quelque chose d'une vie depuis longtemps révolue. « Le récit de Saint-Simon se meut avec ampleur, complication » (C., 1892, p. 288), remarque-t-il, comme s'il voyait dans la composition même du livre une image du Grand Siècle.

Les *Mémoires* de Casanova ainsi que les *Historiettes* de Tallemant des Réaux sont pour lui un objet de fascination constant². Dans une lettre à André Gide, il mentionne le premier avec enthousiasme, « le cher Casanova de Seingalt dont [il] aimerai[t] mieux avoir écrit les mémoires que la plupart des livres contemporains³ ». Du second, il approuve la vivacité du style, qui va à l'essentiel et ne s'encombre pas d'ornements vains :

De vieux livres copieux, détaillés, tels que, par exemple, les *Historiettes* de Tallemant, me remplacent très bien Balzac. Il y a là autant de variété humaine et le jeu des passions y est raccourci sans digressions inutiles. (C., 1890, p. 230)

Il semble que pour Régnier, les mémoires soient à l'âge classique ce que les romans sont à l'âge moderne : le témoignage de l'état d'esprit propre à une société.

Le roman, c'est l'histoire intime d'une société. Le XVIII^e siècle s'est raconté par des Mémoires. Les vrais romanciers de l'époque sont M^{me} d'Épinay, Rousseau, Marmontel. (C., 1888, p. 114)

Pour lui, étrangement, mémoires et roman ne s'opposent pas sur des modalités aléthiques (vrai et faux, factuel et fictionnel), et la vérité se trouve aussi bien dans le roman que dans les anecdotes historiques, pour la simple raison qu'elle ne tient pas au contenu du récit, mais à la

1. Régnier lit l'édition établie par MM. Chéruel et Régnier, parue chez Hachette et C^{ie} entre 1881 et 1893. Elle comprend dix-neuf volumes de *Mémoires* proprement dits, auxquels s'ajoutent un volume de suppléments et deux volumes de tables.

2. Régnier lit aussi, entre autres mémoires, ceux de Dangeau et de Bachaumont.

3. H. de Régnier à A. Gide, lettre du 22 avril 1894, *Correspondance (1891-1911)*, *op. cit.*, p. 135. Régnier poursuit : « Je continue à lire tous les mémoires que je peux trouver et j'y note toutes les singularités humaines que j'y rencontre. J'en constituerai un jour le "Dictionnaire des Maniaques" ». Le projet n'a malheureusement pas vu le jour.

narration elle-même : c'est par sa façon de raconter, par ses choix narratifs et stylistiques qu'un auteur, mémorialiste ou romancier, dévoile l'esprit du temps¹.

Dès lors, on ne saurait regretter que Régnier ne se soit pas fait le mémorialiste de son temps, comme il semble en avoir eu un bref moment le projet². Ses romans se veulent déjà un témoignage de la manière de penser de son époque – et à ce titre ses récits contemporains sont aussi révélateurs que ses récits historiques, qui confirment ainsi l'intérêt anxieux de cette époque pour celles qui l'ont précédée.

S'il n'a pas publié les mémoires de son temps, Régnier en a pourtant donné des bribes d'un autre, sous forme de pastiche, confondant plus étroitement encore les mémoires et le genre romanesque : *Le Bon Plaisir* se termine par les extraits des prétendus *Mémoires de M. de Collarceaux*, auxquels il donne, dans une petite notice signée, la caution de l'historien Pierre de Nolhac, futur académicien bien réel qui a été son concurrent avant de devenir son ami. Pour Mario Maurin, l'inspiration de ces fragments est double :

On ne saurait [...] affirmer, comme le prétend Proust, qu'il pastiche Saint-Simon. Le pastiche ici est composite, d'une gaillardise à la Tallemant des Réaux et avec un sens du pittoresque descriptif qui alimente d'une sensibilité purement moderne une langue d'Ancien Régime³.

Et même lorsque Régnier ne s'improvise pas mémorialiste, il délègue parfois ce rôle à des personnages, comme à ce M. de la Minière de *L'Escapade*, sorte de Saint-Simon de province qui reporte méthodiquement les menus événements de Vernonces dans ses « éphémérides » (E, p. 132-134). Le lecteur ne dispose pas de ces notes, que Régnier a choisi de tenir hors-champ.

En revanche, si l'on s'accorde à voir dans le genre épistolaire un genre voisin de celui des mémoires⁴, alors Régnier s'est montré un prolifique pasticheur. Ses personnages s'improvisent souvent d'habiles épistoliers, et l'on ne connaît même certains d'entre eux que par leurs missives, comme cette digne et fière marquise de Morambert aux lettres si hautes en couleur (*L'Escapade*). Cet intérêt va s'accroissant, et parmi les dernières œuvres de Régnier, on compte deux volumes

1. De semblables observations reviennent plusieurs fois sous la plume de Régnier. Ainsi, à propos de la mystification énonciative des *Liaisons dangereuses*, en lesquelles il n'est nul besoin de chercher un roman à clefs pour y trouver des vérités sur le climat moral d'alors : « Il est bien certain qu'il ne faut voir dans la prétendue authenticité de ces lettres qu'un subterfuge et une précaution littéraires, mais ce procédé n'en est pas moins un indice intéressant des intentions de Laclos. N'est-ce pas un moyen d'avertir le public de la nature particulière de ce roman et de marquer son caractère de vérité ? *Les Liaisons dangereuses* veulent être un livre d'observation. C'est en ce sens que parle aussi l'épigraphe qui le précède, tirée de la *Nouvelle Héloïse*. "J'ai vu les mœurs de ce siècle et j'ai publié ce livre", s'écrie Rousseau ! Laclos va plus loin. Pour mieux établir son attitude d'observateur philosophe, il feint que son livre soit le produit involontaire et fortuit de certaines mœurs du temps. Elles y témoignent elles-mêmes de ce qu'elles sont. Laclos ne veut être que l'intermédiaire qui aide à mettre au jour ce terrible témoignage » (« Laclos » (1912), *Portraits et souvenirs*, p. 12).

2. D'après la biographie établie par P. Besnier, *Henri de Régnier, De Mallarmé à l'Art déco*, Fayard, 2015.

3. M. Maurin, *Le labyrinthe et le double, op. cit.*, p. 119. Une discussion sur l'adéquation de la notion de « pastiche » est menée plus bas.

4. Toute une littérature puisant sa matière dans le réel éveille la curiosité de Régnier : aux mémoires, aux lettres, on pourrait encore adjoindre les récits de voyage, dont Régnier se montre curieux et qu'il pratique volontiers lui-même.

entièrement composés de lettres fictives, le *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Broesses* (1929) et les *Lettres diverses et curieuses écrites par plusieurs à l'un d'entre eux*¹ (1933). Comme les mémoires, les lettres rapportent la « petite » histoire, de l'intérieur, et Régnier en est sans doute aussi friand. C'est en effet un grand amateur de correspondances que ce lecteur des lettres de M^{me} de Sévigné, de Voltaire, de M^{me} du Deffand, de Flaubert, lui-même auteur d'une riche correspondance, avec Francis Vielé-Griffin, avec André Gide, avec Pierre Louÿs.

France et Boylesve semblent porter un moindre intérêt au genre épistolaire, même si l'auteur de la *Leçon d'amour* s'y réfère dans des propos liminaires : « je voudrais composer mes écrits comme une lettre, où l'on rapporte ce que l'on veut, au gré de son humeur, en ayant présente à l'esprit l'image de celui qui demain brisera l'enveloppe au réveil » (LAP1, p. 9). C'est visiblement le dispositif énonciatif de la lettre qu'il cherche à retrouver dans ses contes, afin de tisser avec son lecteur une relation privilégiée. C'est pourquoi le narrateur, toujours très présent bien qu'il ne prenne pas part à l'histoire, s'adresse inopinément au lecteur à la seconde personne du pluriel, avec la connivence d'un correspondant.

4. Laclos et les libertins des XVII^e et XVIII^e siècles

Ce goût pour le genre épistolaire nous conduit par *Les Liaisons dangereuses* à la littérature libertine du XVIII^e siècle, là encore la référence de Régnier plus explicitement que celle de France ou de Boylesve. L'un des romans qui méritent le mieux le titre de « libertin », *La Pécheresse*, devait d'ailleurs initialement prendre une forme épistolaire, avant refonte de son ébauche. Pour preuve de l'intérêt de Régnier pour l'œuvre de Laclos, outre qu'il dit l'avoir lue « une dizaine de fois », il suffit d'invoquer la préface, projet certes avorté, qu'il a voulu donner à une réédition du roman², le compte rendu biographique « La fiche » recueilli dans *Sujets et paysages* en 1906 ou encore une petite étude de 1912 reportée dans *Portraits et souvenirs*, où il voit en *Les Liaisons* l'« une des plus élégantes et solides merveilles du roman français³ ».

Même s'il est moins bavard à son sujet, Régnier dit à plusieurs reprises prêter intérêt à Crébillon fils et projette même en 1913 de « faire quelques petits dialogues à la manière de Crébillon » (C., p. 686). Il ne semble pas y avoir donné suite. Crébillon figure pourtant à l'horizon de ses références, comme le suggère le titre du ballet où M^{lle} Damberville, la maîtresse de Portebize, doit paraître dans *La Double Maîtresse : Les Égarements champêtres*. De fait, le style de Régnier doit sans doute davantage aux circonlocutions maniéristes de Crébillon qu'aux

1. L'idée de ce recueil est pourtant ancienne : en 1895, Régnier projetait d'écrire les *Lettres plaisantes et curieuses*.

2. D'après Patrick Besnier, en 1903, Régnier avait pourtant accepté ce projet d'une édition de luxe, tirée à cinquante exemplaires, en collaboration avec le graveur Georges Jeanniot.

3. H. de Régnier, « Laclos » (1912), *Portraits et souvenirs, op. cit.*, p. 11.

phrases à la diable d'un Vivant Denon ou à la verve frontale d'un Restif de la Bretonne. C'est ainsi que Franck Javourez conclut par cette loi un parallèle entre la crudité sans détour de Pierre Louÿs et l'expression plus indirecte de Régnier : « Toujours Crébillon plutôt que Sade¹ ».

Hormis quelques épisodes qui peuvent rappeler des scènes de romans du XVIII^e siècle², les textes antérieurs inspirent de façon très diffuse les romans de Régnier, même s'il se place explicitement sous le patronage des libertins, dont il cite Ninon de Lenclos, dans l'« Avertissement » des *Rencontres*. Pour Franck Javourez, « plus que le produit d'une influence directe, les romans libertins de Régnier deviennent le prolongement du songe déclenché par ses lectures³ ». Le libertinage chez Régnier a donc un sens bien différent de celui qu'il revêt chez les auteurs du temps de Louis XV ou de Louis XVI : « Le libertinage représente l'aspect pratique, actif, de la sensualité. Le songe en figure plutôt l'aspect contemplatif⁴ ». Régnier est un moderne, un symboliste qui, s'il n'ignore pas une sensualité « pratique », fait la part belle au rêve, celui-ci fût-il nourri de thèmes et motifs anciens.

Plus qu'une imitation des sources libertines, donc, c'est un dialogue qui s'engage entre ce champ de la littérature du XVIII^e siècle et les motivations d'un romancier des années 1900. C'est ainsi qu'on peut relire le discours du séducteur cynique qu'est M. de Thuines, réédition fin-de-siècle du Vicomte de Valmont :

« Ne trouvez-vous pas, monsieur, [...] qu'il y ait rien de plus dégoûtant et de plus bas que d'être amoureux d'une femme ? Quoi, l'aborder, la supplier, lui promettre, lui mentir pour obtenir d'elle quelque chose qu'elle nous fait l'affront de n'être pas la première à vouloir de nous ! Voilà bien le métier le plus rebutant du monde ! [...] Au moins, si [les femmes] résistaient pour de bon, il y aurait quelque mérite à leur faire au rebours de ce qu'elles veulent, mais songez que c'est justement ce qu'elles désirent le plus qu'elles nous astreignent à avoir d'elles avec mille peines et mille soins. Aimer, monsieur, mais vous avouerez qu'il convient tout au plus de se laisser aimer. » (RMB, p. 112-113)

Poussant la philosophie libertine à son comble, le personnage de Régnier, libertin blasé et bien inoffensif, Valmont de parodie, parvient à cet amusant paradoxe qu'il juge toute séduction méprisable et refuse d'y condescendre. Comme Valmont, il a le sens du défi – mais à la différence des femmes dépeintes par Laclos, celles du monde régnierien, il faut bien le dire assez misogyne, ne fournissent pas une résistance suffisamment stimulante, et la partie, gagnée d'avance, n'excite

1. F. Javourez, *Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, *op. cit.*, p. 37.

2. Ces scènes ne sont pourtant pas faciles à identifier, tant elles répondent à des fantasmes stéréotypés, valant moins par l'originalité du récit que par les détails des variantes. À cet égard, par exemple, la vente de la virginité de la petite Annette Courboin par ses parents à M. Le Varlon de Verrigny, dans les *Rencontres*, répète aussi bien celle de la naïve *Thérèse philophe* de Boyer d'Argens, offerte par la Bois-Laurier à un financier, que celle, d'une veine pornographique, de Connillette par son mari Vitnègre chez Restif de la Bretonne (*L'Anti-Justine*, chap. XIII, 1798) – les scènes de pucelages vendus alimentant abondamment la littérature érotique et pornographique.

3. F. Javourez, *Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, *op. cit.*, p. 30-31.

4. *Ibid.*, p. 17.

plus au jeu. M. de Thuines propose ensuite une curieuse révision des rôles habituels du jeu amoureux :

« En vérité, c'est bien au tour des femmes à se montrer ce qu'elles doivent être et au nôtre à demeurer ce que nous sommes, et je ne pense pas, monsieur, que vous, qui êtes nouveau en cette ville et avec quelque figure, alliez vous joindre aux barbons et aux niais qui se comportent encore à l'ancienne mode, quand il y en a une autre plus nouvelle et plus commode pour laquelle vous me semblez fait ; aussi espérai-je, monsieur, que si vous avez quelque dessein sur quelque femme d'ici, vous vous contenterez tout au plus de lui laisser entendre qu'il n'est pas dans les vôtres de vous opposer à ceux qu'elle ne peut manquer d'avoir sur vous ». (RMB, p. 113)

M. de Thuines, pédagogue comme bien des libertins¹, donne à son élève M. de Bréot une leçon déconcertante, recommandant l'inversion des rôles traditionnels attachés à chacun des sexes. Ces conseils dessinent un libertin paradoxal, passif et efféminé. M. de Thuines, c'est en somme Valmont acoquiné aux décadents.

Plus que le style de leur œuvre, c'est leur figure que Régnier emprunte aux écrivains libertins pour l'intégrer à la fiction. En particulier, le souvenir de Casanova est bien plus celui de l'homme que celui de l'écrivain. Le chevalier de Seingalt était invité dans le paratexte d'une version manuscrite de *La Double Maîtresse*, initialement dédiée « À la mémoire amoureuse de Jacques Casanova de Seingalt, Vénitien² ». Casanova devient même, pour ainsi dire, un personnage du *Passé vivant*, un modèle selon lequel Charles Lauvereau conduit sa vie. Au surplus, la fascination de Régnier pour l'homme est confirmée par les trois études qu'il lui consacre³. L'une d'elle en particulier s'attache beaucoup moins à l'analyse de l'œuvre qu'à la captation d'une personnalité : dans son *Casanova chez Voltaire*, Régnier cherche surtout à produire un effet de vie et à rendre au lecteur la compagnie du sympathique Vénitien.

Car si Régnier prend plaisir à multiplier les personnages se livrant par philosophie à un libertinage sexuel (M. de Bréot, M. le Varlon de Verrigny, M. de la Péjaudie...), c'est presque toujours avec une bienveillante tendresse. Il porte incontestablement sur eux un regard plus souriant que Laclos, dont les personnages s'avèrent cruels et dangereux pour les besoins de la démonstration morale, tandis que les machinations des héros régniériens, elles, sont le plus souvent sans grandes conséquences pour leurs victimes. Ainsi, même les femmes outragées par M. le Varlon de Verrigny dans les *Rencontres*, M^{me} du Tronquoy et la jeune Courboin, s'en trouvent finalement assez bien : la première raconte le récit du rapt à qui veut l'entendre et la

1. C'est une constante du genre : les professeurs de libertinage sont nombreux, qui initient les jeunes gens à leur entrée dans le monde (dans des desseins divers). On pense à M^{me} de Merteuil enseignant Cécile de Volanges ou encore au jeune Meilcour, qui devient le disciple de Versac dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*.

2. D'après F. Javourez, *Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, op. cit., p. 100 (NAF 14948, BnF, site Richelieu).

3. Il s'agit d'une étude sur les relations entre Casanova et Manon Balletti, datée du 20 juin 1926, écrite en préface au tome V des *Mémoires* édités par Raoul Vèze aux éditions La Sirène ; d'une spéculation sur l'épisode biographique ayant conduit *Casanova chez Voltaire* (parue chez Plon en 1929, à titre de préface à l'édition d'un extrait des *Mémoires*, les *Entretiens avec Voltaire à Ferney les 22, 23, 24 et 25 août 1760*) et enfin d'une préface générale restée inédite, « Les Mémoires de Casanova », rédigée en mars 1931.

seconde, les sens en éveil, sourit d'aise à son souvenir. D'autre part, si M^{me} de Merteuil et son complice sont responsables de la mort de bien des innocents, chez Régnier, ce sont les libertins qui sont les victimes – le cas le plus tragique étant sans conteste celui de M. de la Péjaudie, que Régnier fait mourir galérien et martyr, tandis que Laclos punit d'une mort infamante la détestable manipulatrice qu'est la Marquise.

Cette sympathie de l'écrivain pour ses libertins les plus éhontés s'explique de plusieurs façons. D'abord, ces personnages reflètent l'attitude de leur auteur envers l'amour, tenu idéalement pour un jeu sans gravité et nullement problématique¹. Ensuite, il faut dire qu'ils sont aussi et avant tout des libres-penseurs, des esprits éclairés qui luttent contre l'obscurantisme moral. Car il ne faut pas oublier qu'à son origine, à l'aube du XVII^e siècle déjà, le terme *libertin* désigne plus largement les libre-penseurs, autrement dit les philosophes affranchis des dogmes religieux. Ce n'est que par restriction que l'expression, prise en mauvaise part, en vient à désigner spécifiquement une catégorie de personnes dont la morale est réprouvée par une société encore très chrétienne, séducteurs sans scrupules, athées provocateurs, pour qui la fin justifie les moyens, et qui fondent leur système moral sur cette seule ligne de conduite.

C'est également ce premier sens du libertinage que France et Boylesve retrouvent. Eux ne se placent pourtant pas aussi explicitement sous la tutelle de romanciers libertins, bien que le libertinage existe sous ses divers aspects dans leurs romans. Chez France, en accord avec l'origine du mot, le libertinage de mœurs et le libertinage intellectuel sont le fait des mêmes personnages. L'abbé Coignard et l'aristocrate Brotteaux des Ilettes, avant d'être des savants, connurent un certain succès auprès des dames. L'abbé est d'ailleurs un séducteur encore fort actif dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, où il se montre très entreprenant avec Catherine la dentellière ou avec la belle Jahel. Tout laisse penser que le libertinage de mœurs, plutôt le fait de la jeunesse, mûrit en libertinage philosophique avec l'âge.

Cette solidarité harmonieuse des deux facettes du libertinage appartient peut-être plus aux premiers libertins, ceux qui vécurent sous Louis XIII, qu'aux contemporains de Louis XV ou de Louis XVI – même si France n'a pas ignoré les seconds, se rendant notamment (mais anonymement) responsable de la publication de *Dorci ou la bizarrerie du sort* (1788) du Marquis de Sade, en 1881. Mais la guerre des sexes, chez France, n'a rien de féroce. L'amour sensuel qui unit les hommes et les femmes est dénué de vraie cruauté, et les déboires auxquels il conduit cependant sont le plus souvent prétextes à des épisodes divertissants, comme cet amusant pas-

1. Il importe peu ici de savoir si une telle attitude est adoptée avec légèreté ou si elle participe d'une stratégie de dédramatisation d'un sentiment souvent douloureux, stratégie nécessaire pour composer avec les réalités de la vie amoureuse (on sait que celle de Régnier n'a pas été des moins troublées. Sur les relations d'Henri de Régnier, de Marie de Heredia et Pierre Louÿs, voir la préface de Jean-Paul Goujon dans Pierre Louÿs / Henri de Régnier, *Correspondance*, Bartillat, 2012). Cette indépendance du sentiment et du désir amoureux n'est pourtant pas aussi claire dans tous les romans : même M. de Bréot songe à la désirable M^{me} de Blionne avec une certaine mélancolie.

sage où le malheureux abbé est poursuivi par les invectives de Mosaïde, dont il a eu l'audace de courtiser la nièce¹.

France troque donc le Laclos de Régnier contre Cyrano de Bergerac, auquel il adresse plusieurs fois de probables clins d'œil. M. d'Astarac fait servir une nourriture peu substantielle, « des gelées, des coulis et des purées douze fois passées au tamis » (RRP, p. 75), qui rappellent avec humour la nourriture olfactive des *États et Empires de la Lune*. Comme l'hôte sélénite de Dyrcona, d'Astarac pense que « les hommes mangent sans philosophie » (p. 76). Il se prend à rêver aux progrès de la chimie : « On se nourrira alors d'extraits de métaux et de minéraux » (p. 80) ; « il s'agit seulement de rendre potables les rayons du soleil » (p. 82). Le bénéfice sera grand : « N'étant plus appesantis par de lentes digestions, les hommes seront merveilleusement agiles ; leur vue deviendra singulièrement perçante, et ils verront des navires glisser sur les mers de la lune » (p. 80-81)². *Les dieux ont soif* portent peut-être aussi la mémoire de *L'Autre Monde*. « En route, Desmahis apprit au cocher que, dans cette plaine de Longjumeau, plusieurs habitants de la lune étaient tombés autrefois, qui, par la forme et la couleur, approchaient de la grenouille » (DS, p. 141) : la rumeur populaire³ croise ici le célèbre roman libertin.

Plus encore que celle du célèbre Gascon, c'est l'œuvre d'Henri de Montfaucon de Villars qui est à la source de la *Rôtisserie*. Des pans entiers font l'objet de réécritures, dont les modalités seront étudiées plus bas⁴. Ici, on se contentera de signaler le sens nouveau que prend cette référence à la fin du XIX^e siècle. *Le Comte de Gabalis* porte un regard satirique sur les « sciences secrètes », la magie, l'alchimie, l'astrologie, à l'heure où les milieux cultivés se détournent de ces anciennes croyances. Or les années 1880 voient au contraire renaître l'intérêt pour ces croyances discréditées. Il est probable qu'Anatole France ait assisté avec une certaine inquiétude à ce renouveau de l'occultisme. Convoquer Villars dans ce contexte revient donc à chercher dans le passé des lumières à opposer à l'obscurantisme résurgent, contre la (peu modeste) assurance d'une modernité qui croit être dépositaire de ses flambeaux.

Si Anatole France affectionne les anciens libertins, c'est sans doute aussi en partie contre les romantiques, dont il moque en sous-main la mystique amoureuse. Le matérialisme l'emporte sur une conception plus spiritualiste des passions humaines. La *Rôtisserie* met plaisamment dans la balance l'amour charnel et l'amour spirituel, et il faut bien dire que les salamandres éthérées que l'alchimiste d'Astarac vante comme les compagnes idéales des philosophes, tiennent bien

1. Cet épisode aura certes des conséquences plus graves, et même si le mystère n'est pas tout à fait levé, il semblerait qu'il ait précipité la fin tragique de l'abbé, probablement assassiné par l'oncle jaloux. Mais il s'agit là de dommages collatéraux : ce n'est pas directement la relation entre hommes et femmes qui est cause de souffrances, comme chez Laclos ou Crébillon.

2. *Le Comte de Gabalis* (1670) de Montfaucon de Villars fait aussi plaisamment référence à ces repas philosophiques peu substantiels.

3. Longtemps après Cyrano, on crut à l'existence d'un peuple lunaire. En 1836 encore, Sir John Herschel, astronome, en donne une description (voir A. France, *Œuvres*, La Pléiade, t. II, note 1 de la p. 107).

4. Voir *infra*, « La question du pastiche », p. 359 *sqq.*

mal la comparaison avec l'humble Catherine, bonne fille du peuple qui cause au jeune Jacques Tournebroke un émoi bien plus grand que ses impalpables rivales.

Chez Boylesve enfin, la référence aux libertins est plus ténue encore. Plus qu'à de véritables combinaisons libertines, les personnages s'adonnent à une galanterie d'inspiration louis-quinzienne, obéissant plus à une sensualité décomplexée comme celle de France qu'aux froids raisonnements d'un Valmont. Boylesve comme France prend en fait le parti d'un paganisme sensuel heureux contre l'aversion charnelle imposée dans la chrétienté. Comme France encore, Boylesve investit davantage l'œuvre des héritiers des premiers libre-penseurs, les philosophes des Lumières – ce qui n'est sans doute pas le cas de Régnier qui renvoie systématiquement dos à dos Casanova et Voltaire, à la défaveur du second¹.

5. Voltaire et les philosophes des Lumières

Chez Régnier en effet, une part assumée de romantisme explique qu'il ait prêté peu d'attention aux philosophes des Lumières, qui sont par surcroît à l'origine des idées révolutionnaires. Boylesve et France accordent davantage à la raison et à ceux qui en ont été les plus zélés promoteurs. Il ne faudrait pourtant pas écarter tout à fait les philosophes des lectures de Régnier :

J'ai lu *Zadig* de Voltaire. Il y a là une façon d'écrire légère, plaisante, rapide, philosophique, qui semble bien s'être perdue, un tour d'esprit unique qu'on n'a plus retrouvé. (C., 1910, p. 626)

Diderot est [des hommes²] de la moitié du XVIII^e siècle dont on se sent le plus proche. (C., 1890, p. 229)

Toutefois, Régnier ne s'étend guère sur ces lectures. On se contentera de remarquer que, parmi les philosophes, il accorde la préférence aux conteurs, ce qui n'a rien d'étonnant, à en juger par sa propre verve³. C'est peut-être la rémanence d'un esprit voltairien qui le pousse à écrire

1. Dans la longue préface (*Casanova chez Voltaire, op. cit.*) qu'il donne pour une édition sélective des *Mémoires* de Casanova – où le Vénitien relate sa visite à Ferney –, Régnier brosse deux portraits qui sont des négatifs l'un de l'autre : Voltaire, souffrant, insomniaque, grincheux, est certes moins aimable que le Casanova plein de vigueur placé en regard (*Casanova chez Voltaire, op. cit.*, 1929). Dans *Le Passé vivant* déjà, la statue de Voltaire est décrite au seuil du roman, mais Casanova lui vole rapidement la vedette pour occuper bientôt toutes les attentions. De façon révélatrice, l'incipit laisse d'abord croire à un Voltaire vivant pour finalement révéler une statue ; tandis que Casanova demeure bien vivant, lui qui dirige encore les volontés, régente la vie de Charles Lauvereau (lequel prétend se conformer à ses maximes), et même a pouvoir sur leurs actions, instiguant par exemple le voyage des personnages en Italie.

2. Cet ajout de l'édition de D. J. Niederauer et F. Broche n'est pas indispensable pour que la phrase fasse sens.

3. Ne faut-il voir qu'une boutade dans cette lettre de Francis Vielé-Griffin, qui s'adresse à son ami comme à un « Moderne Voltaire » ? « Cher Voltaire, donc, tu as singulièrement changé de style depuis *Zadig* ; et je crains que La Gardienne ne fasse honte à Mahomet, un peu "gardien" lui aussi : "de chameaux un grossier conducteur". Le tout est de savoir si ça ne vaut pas mieux pour un Poète – eût-il écrit *La Pucelle* – de se transformer vers sa deux-cent-dixième année. Je parie que tu conclus à l'affirmative. Trêve d'insanité. Il n'y a, en littérature, qu'une tradition *littéraire* ou, mieux, des traditions littéraires. Il faut être de la bonne et tu en es, donc... ». La parenté établie par Vielé-Griffin entre Voltaire et Régnier n'est évidemment pas à prendre à la lettre, et s'il y a néanmoins un fond sérieux à ces propos, il tient dans l'inscription plus globale de Régnier dans une « bonne » filiation littéraire, à laquelle il n'est d'ailleurs pas très sûr que Voltaire appartienne : son gardien de chameau apparaît en effet bien prosaïque aux côtés de la gardienne de Régnier (lettre du 1^{er} juin 1891, *Correspondance (1883-1900), op. cit.*, p. 599).

semblable phrase à chute, à l'ironie bien sentie :

Je [c'est M. de Bercaillé¹ qui parle] composai des hymnes et des cantiques. Je portai les plus beaux à M^{me} la marquise de Preignelay. Elle les écouta d'une oreille distraite, les loua fort et ne me donna pas un écu. (RMB, p. 123)

Les deux autres écrivains pratiquent plus régulièrement les philosophes de l'âge encyclopédique. Octave Gréard compare d'ailleurs explicitement France à l'un d'entre eux dans son discours de réception à l'Académie :

Les encyclopédistes avaient foi dans l'homme, dans le progrès indéfini de la science et de la raison. La science a perdu pour vous la sérénité de ses espérances. Vous êtes un encyclopédiste désenchanté.

Il souligne du même fait la modernité de France qui, tout philosophe qu'il est, n'en subit pas moins la désillusion des temps contemporains.

La référence majeure pour les deux écrivains réside dans l'œuvre de Voltaire, et principalement ses contes. On peut toutefois signaler des citations de *La Pucelle* dans *Les dieux ont soif* (p. 156 et p. 277) : les prisonniers de la Conciergerie les récitent pour se reconforter. Le nom de l'alchimiste de la *Rôtisserie*, M. d'Astarac, apparaît dans *L'Ingénu*. Mais ce sont surtout les allusions plus ou moins voilées à *Candide* qui prédominent. La narration emprunte parfois les mêmes chemins. De même que Candide invoque incessamment l'autorité de son maître Pangloss, Coignard invoque avec la même naïveté celle que représente pour lui « la bibliothèque de monsieur l'évêque de Sééz » où il étudia dans sa jeunesse (p. 86, p. 104, etc.). Il l'invoquera jusqu'à son lit de mort, non sans humour : « Il est vrai, dit-il, que j'ai étudié les anciens auteurs. Mais il s'en faut que j'aie autant de lecture que le deuxième vicaire de monsieur l'évêque de Sééz. [...] il fut plus grand lecteur que moi, car il était bigle et, guignant de l'œil, il lisait deux pages à la fois » (p. 348). Cette bibliothèque d'autorité est à ce point inhérente au personnage de l'abbé que Jacques l'inscrira sur son épitaphe dans la liste de ses qualités – ce qui produit en latin un effet assez héroïcomique : « *sagiensis episcopi bibliothecarius solertissimis* » (p. 363). La trame même du récit rencontre d'autre part celle du conte de Voltaire : Candide et Pangloss sont poursuivis pour le meurtre du frère de Cunégonde, comme l'abbé et Jacques pour celui de l'amant jaloux de Catherine. Un danger comparable les menace, celui « d'être pendu » (p. 222).

Mais là où France imite *Candide* avec la volonté la plus visible, c'est peut-être dans l'invocation des enchaînements causaux qui conduisent aux événements de l'histoire : « Ce qu'il y a de merveilleux dans les affaires humaines, c'est l'enchaînement des effets et des causes » (RRP, p. 30). L'abbé le répète en racontant les bonnes aventures de sa jeunesse. Une fille de

1. Comme M. de Bréot, M. de La Péjaudie et d'autres, M. de Bercaillé, poète et compositeur pour les divertissements du grand monde, est sans doute l'une des projections de l'auteur. À ce titre, il entretient aussi des liens avec la figure du faune (la rousseur, l'amour des femmes et de la nature confirment son appartenance panique).

cuisine vint lui offrir ses faveurs : « Ma première pensée fut de l'embrasser ; la seconde, d'admirer cet enchaînement qui m'avait conduit dans ses bras » (p. 203). L'abbé n'y voit rien de moins que la preuve (risible) de l'existence de Dieu, comme Candide avant lui y aurait vu celle de la Providence. Jacques lui aussi raisonne constamment en ces termes. Reçoit-il une nouvelle veste, il note : « Le premier effet de ma veste de basin fut de me donner de l'assurance et de m'encourager à prendre des femmes une idée plus complète que celle que m'avait donnée jadis l'Ève [une estampe] de M. Blaizot » (p. 35). Comme dans *Candide*, les raccourcis des associations sont d'une naïveté criante : « C'est ainsi que je devins latiniste parce que frère Ange fut pris par les sergents et mis en chartre ecclésiastique, pour avoir assommé un coutelier sous la tonnelle du Petit Bacchus » (p. 30-31). La chaîne causale est incomplète, ce qui produit l'effet comique : il aurait fallu préciser, pour la reconstituer, que c'est parce que frère Ange, piètre précepteur de Jacques, a été arrêté que l'abbé Coignard, bon latiniste, a pu occuper sa place. De la même manière, Jacques se lamente auprès de Jahel, après que son oncle a frappé l'abbé à mort : « Hélas ! m'écriai-je, si vous ne m'aviez pas trahi, Jahel, pour courir les routes avec ce gentilhomme, mon bon maître ne serait pas dans ce lit, la poitrine transpercée » (p. 345).

Jacques est bien une sorte de second Candide : comme lui, il semble faire preuve d'un médiocre esprit critique et ne met guère en doute, par exemple, l'existence des Salamandres et des Sylphes, au moins dans un premier temps. Comme Candide, il a pourtant une fonction philosophique : son apparente naïveté sert à révéler l'ineptie des phénomènes en lesquels il croit. Comme Candide enfin, il confessera à la fin de sérieux doutes sur les enseignements reçus. Mais à la différence du héros voltairien, Jacques justifiera sa crédulité. Ce n'est pas, comme on pouvait le croire, le manque de discernement qui en était la cause, mais bien plutôt une forme de précaution sceptique, dont il s'explique (p. 166). Pour peu qu'elle soit consciente et n'étouffe pas l'esprit d'examen, la crédulité, négative chez Voltaire qui l'assimile à la superstition, est retournée en valeur positive par France.

France possède enfin un art du récit, incisif et mordant, proche de celui du maître du XVIII^e siècle et qui sera détaillé ultérieurement¹. Un sens certain de l'ironie marque les pages les plus satiriques. On peut relever encore le cynisme outrancier avec lequel un vieillard rencontré au cabaret raconte à l'abbé Coignard et à son disciple l'exécution prochaine d'une servante, accusée du vol d'une coiffe en dentelle : « Elle fut prise dans un logis du Pont-au-Change, et tout d'abord elle avoua son crime. Aussi ne fut-elle soumise à la torture que pendant une heure ou deux » (OJC, p. 213). Le même vieillard rapporte ensuite des faits relatifs au procès de l'infanticide Hélène Gillet (OJC, p. 216 *sqq*) :

Hélène Gillet, convaincue d'infanticide, fut condamnée, selon la coutume, à la peine de mort. À raison de la charge honorable que tenait son père, elle fut admise à jouir du privilège accordé aux nobles et la sentence porta qu'elle aurait la tête tranchée. (p. 218)

1. Voir *infra*, p. 389 *sqq*.

[...] la condamnée serait conduite la hart au col. On remarqua dans le public que cette circonstance infamante avait été ajoutée d'une façon étrange et insolite à un supplice noble, et une telle sévérité, qui allait contre les formes, fut blâmée. (p. 218-219)

De tels détails, outrageusement insignifiants au regard de la situation, soulignés par l'antiphrase, mettent en lumière la cruauté de certaines coutumes (et sur ce point, France n'a rien d'un conservateur). Comme Voltaire, France embrasse la cause des adversaires de la torture et de la peine de mort.

René Boylesve est peut-être plus critique dans son appréciation de l'œuvre de Voltaire. « Ce qui manque à *Candide* », écrit-il dans son journal, « c'est, à côté du rire satirique, la suggestion d'une conception supérieure de la vie¹ ». Cet amateur de Voltaire n'en est pas le zélé. Malgré tout, *Candide* est très souvent à l'horizon de ses propres contes. L'un d'eux engage très explicitement un dialogue avec cette œuvre, dont il se veut la continuation. Ce « Voyage de Candide avec Pangloss au vrai Eldorado. Ce qui leur advint en ce pays et ce qu'ils y firent », recueilli dans le recueil *Nymphes dansant avec des satyres*, fera l'objet d'un commentaire plus approfondi dans la section consacrée au pastiche.

Même lorsque la réécriture n'est pas explicite, les contes de Boylesve se confrontent fréquemment au modèle voltairien. Parfois, *Candide* est appelé de façon très anecdotique : une lettre de Gillonne, dans le *Carrosse*, rapporte des faits qui font penser au siège mémorable où la vieille perdit une fesse : « nous avons été [...] jetées dans des îles perdues où des peuplades sauvages n'ont pas dévoré nos "Dames" parce qu'elles les trouvaient trop coriaces, mais où elles ont découpé des filets dans le dos de ma sœur et dans le mien, avec des lames de couteaux bien aiguisées² » (CVL, p. 154).

Mais d'autres fois, c'est tout le conte qui semble se mesurer à celui de Voltaire. C'est le cas des *Bains de Bade*, où la ville est dépeinte comme un Eldorado – et comme chez Voltaire, l'utopie présente des revers. Le modèle de cette utopie n'est pourtant pas explicite, et l'on hésite parfois à invoquer l'Abbaye de Thélème, dont la règle « Fais ce qu'il te plaît » conviendrait aussi bien aux Badois de Boylesve : « Je vins à m'informer du gouvernement de la ville. On me répondit qu'il n'y en avait point ». De même, il apprend « qu'il n'y avait point de messe » (p. 78). En fait de lois, les Badois suivent celle de « la Vérité », prêchée par Frère Jérôme. Comme chez ses prédécesseurs, la frontière qui sépare l'utopie de la dystopie est mince, et le rêve tourne au cauchemar. L'ingénuité extraordinaire des habitants devient coupable. La moralité est ambiguë ; la « Vérité » est peut-être louable quand elle s'applique aux comportements érotiques, où elle est synonyme de liberté, mais elle devient proprement inquiétante en se muant en principe

1. R. Boylesve, note de 1912, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 214.

2. Le souvenir de l'épisode cannibale de *Candide* plane-t-il aussi sur *Le Bon Plaisir* où, lors du siège de Dortmund, une vieille femme affamée arrache de ses dents un morceau de la fesse du gros Dalanzières, mort au combat (chap. XI) ? Déplacé dans un cadre réaliste, l'épisode ferait alors l'objet d'une réécriture noire.

politique : au nom de la Vérité, les notables réunis à l'Hôtel de Ville applaudissent aux aveux des plus honteux forfaits. Le Pogge revient donc sur son éloge premier quand il mesure les conséquences tragiques d'une morale exclusivement centrée sur la vérité. Il comprend qu'elle dédouane les Badois des pires forfaits, dont l'aveu suffit à annihiler chez eux tout sentiment coupable. Les dommages de certaines révélations sont pourtant grands : ainsi, Lorenzo Valla confesse avoir violé trois femmes, mises au couvent ensuite. L'enchaînement des effets pourrait avoir été pensé par Voltaire : d'abord, après cette confession, la maîtresse de Valla, dégoûtée de son amant, écrit à son mari qu'elle ne le trompera plus jamais... lui apprenant du même coup son infortune. Ensuite, cet aveu pousse des esprits charitables à porter assistance aux trois nonnes. Le couvent se trouve en conséquence informé de leurs grossesses, ce pourquoi il les chasse.

Il y a bien des proximités entre *Les Bains de Bade* et les tribulations philosophiques de *Candide*. Les deux contes dénoncent les excès d'une idéologie (la Vérité chez l'un, l'optimisme philosophique chez l'autre) ; le cachot du Saint-Office répond à celui de l'Inquisition ; le bûcher final dans le conte de Boylesve rappelle celui auquel échappe Pangloss. À l'instar de *Candide*, le Pogge est conduit de péripétie en péripétie par la recherche d'une femme. Sa Cunégonde est une jeune beauté entrevue furtivement au début du conte. Sa quête aboutira elle aussi, et il retrouvera Véronique par hasard, au fond d'un cachot. Croyant être exécuté prochainement, le Pogge dresse un bilan qui rappelle ceux de *Candide* :

L'hôtelier est assurément pendu à l'heure qu'il est, [...] et Frère Jérôme est en train de gémir sous la pesée de quelque tenaille propre à lui arracher la Vérité qu'il ne cessa de professer toute sa vie ouvertement. Je serai dans le même état tout à l'heure, pour un prétexte différent, mais aussi efficace. Les choses de la vie sont bizarres et enchevêtrées. (p. 195)

Toutefois la morale de *Candide* est détournée. Pas question de cultiver son jardin : le Pogge, plus épicurien, se contente de contempler celui de la fenêtre de sa prison :

Il n'y a pas une minute à perdre de ce beau jardin qui m'envoie ses parfums, ni de Véronique qui y mêle si agréablement le baume qu'exhale toute sa personne : l'un est le lieu de promenade de Sa Sainteté qui commit beaucoup d'iniquités, et l'autre est le repaire de la dissimulation et du mensonge ; et cependant, l'un et l'autre sont beaux et répandent des grâces divines. Il faut bénir Dieu et le Diable, qui se tiennent de près!... (p. 195)

La conclusion est plus riante. Il faut dire que le Pogge n'a pas, comme *Candide*, une Cunégonde enlaidie à ses côtés, mais une femme de parfaite beauté. Cette morale est bien conforme à la philosophie de Boylesve, qui veut que même si l'homme demeure loin de la perfection, il est encore admirable. « Il faut aimer les défauts du genre humain » (p. 220) seront les derniers mots du conte. Par son dualisme (le bien ne va pas sans le mal), cette pensée n'est pas très éloignée de celle de certains classiques, mais elle s'en éloigne par le divorce prononcé entre la

morale et la jouissance : Boylesve vient après les romantiques, pour qui le bon et le bien n'ont plus partie liée.

Voltaire n'est pas le seul conteur philosophique dont se réclament Boylesve et France. Diderot est lui aussi une référence. Le Jacques Tournebroche d'Anatole France n'est peut-être pas nommé au hasard, et même s'il n'est pas le valet de l'abbé, c'est bien comme à son « maître » qu'il lui est dévoué¹. L'abbé, hasard ou non, esquissera au reste une réflexion sur le rôle du valet : « [M. d'Astarac] est sage [...] puisqu'il nomme son valet Criton, c'est-à-dire le juge. Et il est bien vrai que nos valets sont les témoins de toutes nos actions. Ils en sont parfois les guides » (RRP, p. 73). Ne serait-ce pas le Jacques de Diderot qui lui insuffle cette idée ?

Diderot est plus présent encore chez Boylesve, tout particulièrement dans les deux volets de la *Leçon*. C'est surtout sa désinvolture narrative qu'il semble lui devoir. Non seulement le narrateur se montre très proche du lecteur, à qui il s'adresse directement de la première à la deuxième personne ; mais surtout il joue avec les codes de la narration qu'il exhibe par de fréquentes métalepses. Se souciant peu de rompre l'illusion narrative, il se plaint par exemple du manque de liberté du narrateur, à l'emprise duquel les personnages échappent étrangement. M^{me} de Matelon décide de quitter Chamarante avec son neveu :

Et voilà comment les événements s'imposent les uns aux autres et comment un conteur n'est pas du tout libre de faire la pluie et le beau temps !... Je tiens beaucoup, je le confesse, à ce que madame de Matefelon s'en aille ; parce qu'à la fin elle m'ennuie, cette bonne femme. Je profite d'une occasion qui me paraît excellente pour l'éloigner. Mais, pan ! du même coup elle nous emmène le petit chevalier. (LAP1, p. 137-8)

Le niveau de langue, à cette occasion, se relâche, laissant place à l'onomatopée ou à la forme familière « elle nous emmène », rappelant peut-être la légèreté du ton de *Jacques le fataliste*. Mais surtout le narrateur commente plaisamment les faits et gestes de ses personnages, comme si ceux-ci possédaient une vie autonome – ce qui porte au contraire notre attention sur les artifices du récit : « M^{lle} de Chamarande reçoit des billets tendres ! Ah çà, seriez-vous d'avis qu'elle allât jusqu'à leur donner réponse ? Je le croirais difficilement d'une jeune personne de sa qualité » (LAP2, p. 25). Ces interventions narratoriales font pourtant état de deux philosophies bien différentes : chez Diderot, elles soulignent le déterminisme auquel sont soumis les hommes, déterminisme qu'incarne un narrateur qui les manipule ; chez Boylesve au contraire, elles mettent en avant la liberté des hommes, figurée par celles des personnages.

Même lorsqu'il n'est pas question d'un philosophe précis, la démarche de France et de Boylesve s'apparente à celle des penseurs classiques (de Platon à Diderot). Tous deux font notamment la part belle au dialogue philosophique. Chez France, les débats d'idées prennent d'ailleurs nettement le pas sur la narration et sur la description, parfois réduites à la portion

1. Au surplus, on peut voir dans la dévotion de Jacques envers son maître Jérôme Coignard celle que France lui-même éprouve pour Ernest Renan, mort peu de temps avant la parution du livre.

congrue. Le discours direct envahit les romans, au point que *Les Opinions de monsieur Jérôme Coignard* ne sont plus qu'une suite de débats et de dissertations, sans véritable tissu narratif. Le goût de deviser sur des sujets politiques, philosophiques, moraux est bien classique. Elle est aussi d'un penseur sceptique : dans sa sagesse, France se contente bien souvent de confronter des idées antagonistes, sans qu'il soit toujours possible de déterminer à l'issue du débat quelle opinion emporte son adhésion. Ce dialogisme n'est jamais simpliste et porte les propres hésitations de l'auteur. L'athée Maurice Brotteaux dispute ainsi contre le Père Longuemare des causes de la générosité envers autrui. Brotteaux présente le premier les raisons de son hospitalité envers le religieux :

Mon Père, [...] ne m'ayez nulle reconnaissance. Ce que je fais en ce moment et dont vous exagérez le mérite, je ne le fais pas pour l'amour de vous : car enfin, bien que vous soyez aimable, mon Père, je vous connais trop peu pour vous aimer. Je ne le fais pas non plus pour l'amour de l'humanité : car je ne suis pas aussi simple que Don Juan, pour croire, comme lui, que l'humanité a des droits ; et ce préjugé, dans un esprit aussi libre que le sien, m'afflige. Je le fais par cet égoïsme qui inspire à l'homme tous les actes de générosité et de dévouement, en le faisant se reconnaître dans tous les misérables, en le disposant à plaindre sa propre infortune dans l'infortune d'autrui et en l'excitant à porter aide à un mortel semblable à lui par la nature et la destinée, jusque-là qu'il croit se secourir lui-même en le secourant. Je le fais encore par désœuvrement : car la vie est à ce point insipide qu'il faut s'en distraire à tout prix et que la bienfaisance est un divertissement assez fade qu'on se donne à défaut d'autres plus savoureux ; je le fais par orgueil et pour prendre avantage sur vous ; je le fais, enfin, par esprit de système et pour vous montrer de quoi un athée est capable. (DS, p. 187-188)

France, qui ne prétend jamais détenir la vérité ultime, accueille les points de vue, en laissant au lecteur le soin de trancher (ou non), quand bien même il prendrait pour lui le parti de l'athéisme. Les deux sages sont également admirables, et la réponse du bon Père touche au sublime :

Ne vous calomniez point, monsieur, répondit le Père Longuemare. J'ai reçu de Dieu plus de grâces qu'il ne vous en a accordées jusqu'à cette heure ; mais je vaudrais moins que vous, et vous êtes bien inférieur en mérites naturels. Permettez-moi cependant de prendre aussi sur vous un avantage. Ne me connaissant pas, vous ne pouvez m'aimer. Et moi, monsieur, sans vous connaître, je vous aime plus que moi-même : Dieu me l'ordonne. (p. 188)

Finalement, de cette confrontation, aucune conclusion évidente ne sort qui assoirait une position mieux que l'autre. Quand bien même l'un des partis l'emporterait, comme c'est parfois le cas, l'adversaire n'est jamais vraiment un perdant. Certes, la position d'Évariste Gamelin, qui veut multiplier les tribunaux révolutionnaires pour instaurer la vertu républicaine, n'est guère défendable. Le débat qui l'oppose à Maurice Brotteaux sur ce sujet ne lui permet pas de sortir triomphant (DS, p. 78-79). Pourtant, Évariste n'est pas sans grandeur, et sa morale intransigeance le pousse, quelques pages plus loin, à donner à une pauvre femme affamée sa maigre part de pain quotidienne, et par surcroît à dire à sa mère qu'il l'a mangée en chemin, pour

qu'elle n'ait pas scrupule à accepter sa propre part (p. 92). Chez France, des thèses infiltrent le roman, sans que celui-ci devienne jamais roman à thèse.

Le dialogue occupe également une proportion non négligeable des romans de Boylesve. Plus mondain pourtant, il tient davantage de la conversation légère que du débat d'idées. L'amour est bien sûr le sujet privilégié de la *Leçon*¹. Le ton est cependant plus grave dans d'autres récits. On mentionnera surtout un « Nouveaux dialogues des morts² », explicitement situé dans une tradition qui va de Lucien de Samosate à Fontenelle et Fénelon. Ce dialogue classique est aussi un dialogue avec les classiques : les personnages sont désignés comme « un groupe de Morts auxquels nous conserverons l'appellation classique d'Ombres, pour la commodité du lecteur » (p. 29), avant d'être plus plaisamment désignés comme « ombres pudibondes » ou « ombre potinière », dans un esprit de détournement burlesque. Mais comme pour France et ses prédécesseurs classiques, il s'agit moins ici d'affirmer une opinion que de mettre en jeu les thèses, dans une démarche humble.

6. Le cas de Rousseau

Seul parmi les grands philosophes du XVIII^e siècle, Jean-Jacques Rousseau est unanimement repoussé par France, Régnier et Boylesve. Brotteaux, le personnage de France, se montre impitoyable envers l'auteur de l'*Émile* : « Jean-Jacques Rousseau, dit-il, qui montra quelques talents, surtout en musique, était un jean-fesse qui prétendait tirer sa morale de la nature et qui la tirait en réalité des principes de Calvin » (p. 88). L'exclusion est d'autant plus saillante qu'elle excepte les autres penseurs du siècle : « Il parlait de Jean-Jacques comme d'un plat coquin. Par contre, il mettait Voltaire au rang des hommes divins, sans toutefois l'égaliser à l'aimable Helvétius, à Diderot, au baron d'Holbach » (p. 276).

Le jugement de Régnier est plus nuancé. La condamnation est aussi franche dans les *Cahiers* que dans sa correspondance avec Vielé-Griffin, mais il ne sait pourtant se défendre d'une certaine fascination mêlée de réserves pour l'éminent écrivain de soi. Une lettre du 27 juillet 1890 met en lumière cet intérêt mi-figue mi-raisin :

Parfois, je feuillette (un vieux lecteur comme moi se garde mal de son péché) les *Confessions* de Rousseau, livre précieux et de ceux qu'on peut relire si l'on est tant soit peu curieux de l'âme des autres. Cette confidence déjà ancienne, rageuse et agressive en sa fausse humilité, provoque à un jugement sans indulgence sur celui qui fut plus herborisateur qu'écrivain³.

L'auteur des *Confessions* trouve néanmoins quelque grâce aux yeux de Régnier, comme celui de *La Nouvelle Héloïse* aux yeux de France : c'est « dans le langage de Julie et de Saint-

1. Le discours prend le pas sur le récit, dont la composition est si lâche que le dernier chapitre des *Nouvelles Leçons d'amour dans un parc* a fait l'objet d'une publication indépendante, sous le titre *Le Dernier Mot sur l'amour*.

2. R. Boylesve, *Le Pied fourchu*, *op. cit.*, p. 27-46.

3. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 457.

Preux » (DS, p. 114) qu'Évariste et Élodie parlent d'amour, et Rousseau est alors appelé par le narrateur « le bon Jean-Jacques ». Certes, France apprécie les dispositions sentimentales de l'homme et du romancier. Mais il n'aime pas le philosophe. Dans un élan de confiance, Élodie, « se plaisa[n]t à imiter Jean-Jacques » (p. 65), avoue ses fautes passées à son amant Évariste. Comme Rousseau, elle croit que la sincérité excite à la bonté et que son amant, clément pour ses faiblesses, lui pardonnera. Mais Évariste n'aura alors de répit qu'il n'ait retrouvé et conduit à l'échafaud le séducteur d'Élodie. Les bons sentiments d'Élodie elle-même seront très ébranlés dans la suite du roman, et, mettant à bas la foi rousseauiste en la prédisposition de l'homme au bien, elle trouvera une singulière volupté dans le sang versé par son amant. Toutefois, dans une grande cohérence, Anatole France prendra bien garde de la condamner. Pour lui, les hommes ne sont pas naturellement bons, si bien que, n'attendant rien d'eux, il peut à cette condition se montrer plein d'indulgence et de mansuétude.

La cible première, c'est donc moins le Rousseau des *Confessions* ou de *La Nouvelle Héloïse* que celui de l'*Émile*. Au demeurant, le jugement de Régnier est plus esthétique que philosophique : « Je lis l'*Émile* de Rousseau, tâche ardue ! L'embêtement de ce volume farceur et pédagogique est inqualifiable¹ ». Boylesve, qui en réfute les thèses principales, se mesure peut-être à son prédécesseur dans un texte qui prétend lui aussi débattre de l'éducation, *La Leçon d'amour dans un parc*. Ce sujet est primordial : pour aller plus vite à l'essentiel, l'auteur ne s'embarrasse pas de vraisemblance. Le titre du chapitre VI en fait foi : « Il s'agit maintenant de Jacquette. On la fait grandir sous vos yeux le plus vite possible, afin de ne pas trop nous écarter de notre sujet, qui est l'éducation périlleuse de cette petite au milieu de nombreux exemples d'amour ».

Rousseau semble définitivement disqualifié à la fin du *Dernier mot sur l'amour*, texte très pessimiste. Au moment de rendre son dernier souffle, le parrain de Jacquette, M. de Chemillé, modifie du tout au tout le discours qu'il a tenu sur l'amour sa vie durant. Il est heureux d'être délivré de sa tyrannie, car, dit-il, l'homme est mauvais et même l'amour ne le sauve pas. Ici, le procès concerne aussi bien Rousseau que le credo humaniste et même chrétien. Est-ce là la pensée d'un Boylesve âgé, dont la sympathie allait auparavant à ce personnage, ou s'agit-il d'une plaisanterie de mauvais goût ? On peut le croire, à lire les propos outranciers de l'agonisant : « L'Amour patauge jusqu'à mi-corps dans le purin des étables et dans la fiente des porcheries !... [...] Pourquoi [...] la Providence, toute puissante, et qui pouvait aussi bien nous asseoir sur un faite sublime, nous a-t-elle à tous, petits et grands, posé le derrière sur cette tinette ? » (LAP2, p. 204). La Quinconas pousse les hauts cris : « Il va précipiter toutes nos jeunes filles, crierait-elle, au vœu de chasteté des couvents !... » (LAP2, p. 205). Le renversement des valeurs sème la confusion, et l'on ne sait plus que penser.

1. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, lettre du 27 mars 1889, *ibid.*, p. 413.

La bonté naturelle de l'homme est plus clairement mise en question dans *Les Bains de Bade*, même si, dans ce conte, Boylesve emprunte moins le langage de Rousseau que celui, plus facétieux, des premiers humanistes. L'éloge paradoxal, le monde à l'envers, la folie comme outil révélateur du bon sens sont mis au profit de la réflexion. Boylesve reprend l'opposition entre la civilisation, qui corrompt les hommes et les pousse à la dissimulation, et la nature, qui les incite à la transparence et à la bonté. Dans un premier temps, le narrateur s'émerveille de l'authenticité des Badois, qui vont nus comme des nouveaux-nés :

Je ne sais [...] si l'esprit n'a pas besoin de quelque préparation métaphysique pour concevoir qu'un homme puisse se montrer au naturel, à savoir sans plus de train conventionnel, sans plus de mascarade ni de bassesse vis-à-vis de la routine, que n'en eurent, j'aime à le croire, au sortir des diverses entrailles maternelles, les nombreux petits Pogge semés au hasard des courses de la secrétairerie pontificale. Ha ! c'est par la raison que notre corruption est profonde ! (BB, p. 32)

L'excès de cette conclusion du narrateur laisse toutefois deviner le sarcasme de l'auteur. Bientôt cette nudité apparaîtra comme une tromperie, une apparence dont on est facilement dupe. Par un paradoxe intéressant, la nudité n'est plus un gage de vérité, puisque, par trois fois, elle empêche un personnage d'en reconnaître un autre, comme s'il s'agissait d'un déguisement ! D'abord c'est le Pogge qui ne reconnaît pas sa cousine, qu'il avait coutume de voir davantage vêtue à Florence. La nudité est plaisamment mais non moins significativement comparée à un vêtement : « je ne l'eusse pas reconnue à moi seul, à cause d'une différence de costume, notable à la vérité ! » (p. 22). C'est ensuite l'hôtelier qui ne reconnaît pas le pape, rencontré préalablement sur un navire corsaire : « Cet homme aurait seulement un haut-de-chausse, et je gage que je le reconnaîtrais, car j'ai dû lui serrer la main » (p. 94), songe-t-il. C'est enfin le Pogge qui ne parvient à identifier le Pape nu qu'une fois son corps dissimulé (sous celui de la belle Lola...) : « ne voyant plus que la figure de celui-ci – telle est la vertu du masque dont nous peut couvrir la pure nudité, – je le reconnus aussitôt » (p. 106). Le Pogge en acquiert finalement l'idée que « le meilleur masque est d'aller tout nu » (p. 114). La civilisation est peut-être trompeuse : elle n'en est pas moins souhaitable, et le Pogge conclut que « le propre de l'homme est de se laisser toucher par des apparences » (p. 214).

Peut-on seulement atteindre l'état de nature ? Boylesve pose cette question, en classique :

Le goût de la nature inculte est-il naturel ? Je croirais volontiers que Rousseau et le XIX^e siècle ont réussi à l'imposer. Mais l'homme, de très bonne heure, a dû s'intéresser surtout à l'ouvrage de l'homme. Avant Rousseau, on aimait surtout les jardins bien tenus. Beaucoup, au fond, les préfèrent, par un goût atavique, et par un goût de sociabilité française¹.

Céder à la nature revient d'après Boylesve à consommer un retour à la barbarie. La nature qui dicte la conduite des habitants de Bade finira par inspirer une vive répulsion à son personnage

1. R. Boylesve, note de 1904, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 112.

principal, spectateur des turpitudes du Pape : « il me vient par instants des nausées de la nature abandonnée à ses débordements naturels » (p. 135). Il se prend alors à regretter la civilisation et ses institutions, même lorsqu'elles sont corrompues, car on peut composer avec les défauts humains, non avec les instincts aveugles. Ainsi, il aimerait mieux avoir affaire à « quelque pape déposé ou digne de l'être », à qui il donnerait « à entendre quelque bonne farce bien grasse » pour « déjouer [ses] astuces », qu'à Frère Jérôme et ses disciples, qui prônent la « Vérité » (entendue comme abandon à la nature). Le Pogge regrette jusqu'à la police : « Il est non moins certain qu'un lieutenant de police, s'il y en avait à Bade, m'aurait tiré de plusieurs mauvais pas. Je me prends à douter de l'excellence de ces mœurs » (p. 149-150). Le Pape lui-même se rangera à cet avis dans une bulle, une fois revenu de sa folie badoise. Il accusera la Vérité, qui incite aux pires forfaits : « notre véritable nature, ainsi que toute vérité, est en Dieu qui se plaît à l'orner constamment de l'habile manteau de la pudeur, par quoi l'homme satisfait déceimment son principal goût qui est tout juste de ne point paraître ce qu'il est » (p. 66).

Mais là où Boylesve est peut-être le plus subtil, c'est dans le dépassement de ce dualisme classique entre la civilisation et la nature, qui recouvre pour partie l'opposition entre raison et passion. Sa pensée intègre une troisième catégorie, héritée elle de la modernité : « La vie est une lutte entre la Raison, la Nature et l'Art¹ », confie-t-il à Auguste Chauvigné. Avant d'être un adversaire de la nature contre les thèses de Rousseau, avant même d'être un partisan de la civilisation dans le sillage des classiques du XVII^e siècle, Boylesve, écrivain de la fin du XIX^e siècle, est un défenseur de l'Art², dont la poursuite est sa première ligne de conduite.

Anatole France se prononce contre Rousseau avec la même véhémence lorsqu'il s'agit de défendre l'idée d'une bonté innée de l'homme. Mais la question telle qu'il la pose ne se superpose pas exactement avec celle de Boylesve. C'est moins celle de la vérité et du mensonge, dont Boylesve inverse l'attribution rousseauiste à la nature et à la civilisation, que celle de l'ignorance et de la science. Rousseau a également traité la question sous cet angle, et jusqu'à un certain point, Anatole France semble s'accorder avec lui, du moins avec les idées avancées dans le *Discours sur les sciences et les arts* (1750). La science, lorsqu'elle est mise au service de la technique, n'est pas toujours un bienfait. L'abbé Coignard anticipe peut-être Rousseau lorsqu'il termine ainsi ses récriminations contre la guerre – bien qu'il s'en distancie radicalement en proclamant l'homme naturellement belliqueux :

Et cet abus de la guerre est le plus odieux, en sorte qu'il faut croire ou que les peuples deviennent de plus en plus méchants par le progrès des arts, ou plutôt que la guerre, étant une nécessité de la nature humaine, on la fait encore pour elle-même quand on a perdu toute raison de la faire. (OJC, p. 147-8)

1. A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 35.

2. Une vision de l'Art qui, avec sa majuscule, accède à une certaine autonomie : cette vision est bien celle du XIX^e siècle, qui fait de l'art un absolu, là où le XVII^e le faisait dépendre de la raison et le XVIII^e de la nature.

L'abbé Coignard est au reste un anti-rousseauiste convaincu. Mais à la différence de Boylesve, France ne lui laisse pas dire que la civilisation est le remède à la barbarie :

Il était persuadé que l'homme est naturellement un très méchant animal, et que les sociétés ne sont abominables que parce qu'il met son génie à les former. Il n'entendait par conséquent aucun bien d'un retour à la nature. Je doute qu'il eût changé de sentiment s'il avait assez vécu pour lire l'*Émile*.

C'est alors que France se prononce explicitement contre Rousseau :

Quand il mourut, Jean-Jacques n'avait pas encore remué le monde par l'éloquence de la sensibilité la plus vraie unie à la logique la plus fausse. [...] Rien ne ressemble moins à la philosophie de Rousseau que celle de M. l'abbé Coignard. Cette dernière est empreinte d'une bienveillante ironie. Elle est indulgente et facile. Fondée sur l'infirmité humaine, elle est solide par la base. À l'autre, manque le doute heureux et le sourire léger. Comme elle s'assied sur le fondement imaginaire de la bonté originelle de nos semblables, elle se trouve dans une posture gênante, dont elle ne sent pas elle-même tout le comique. C'est la doctrine des hommes qui n'ont jamais ri. (OJC, p. 21-22)

S'ensuivent des considérations sur les dangers d'une application de la philosophie de Rousseau. D'après France, un homme s'y est essayé, Robespierre : « Par malheur, il était optimiste et croyait à la vertu » (p. 22). Le paradoxe est éloquent : l'Enfer est pavé de bonnes intentions, et c'est avec les meilleurs sentiments qu'on aboutit aux crimes les plus inqualifiables. Le rousseauisme mène à la Terreur, et l'on sait combien France, humaniste pacifique, fut l'ennemi des révolutions.

Cette assimilation du rousseauisme à l'idéologie de la Terreur est un leitmotiv des *Dieux ont soif*. Le débat oppose plusieurs fois Maurice Brotteaux, sorte de porte-parole de l'auteur, à Évariste Gamelin. Le premier est un humaniste athée – comprendre : un esprit libre et tolérant – et le second est rousseauiste et déiste – ce qui signifie à peu près chez Anatole France un esprit intransigeant et dangereusement dogmatique. Ce qui *a priori* pourrait pourtant rapprocher les deux personnages, c'est leur amour de la raison. Mais là encore il faut s'entendre sur les termes. C'est ce que fait magistralement la dernière réplique de Brotteaux à Gamelin :

- J'espère, du moins, citoyen Brotteaux, que, lorsque la République aura institué le culte de la Raison, vous ne refuserez pas votre adhésion à une religion si sage.
- J'ai l'amour de la raison, je n'en ai pas le fanatisme, répondit Brotteaux. (p. 86-87)

Au fond, ce que France reproche peut-être le plus à un penseur comme Rousseau, c'est sa pensée systématique.

7. La Fontaine, les fabulistes, l'apologue

L'affection que les trois auteurs témoignent à La Fontaine est très inégale. L'enthousiasme de Régnier est des plus tièdes, et le grand fabuliste semble à peu près banni de son œuvre, tant

critique que narrative. Les *Contes et nouvelles en vers* (1665), d'une inspiration beaucoup plus leste, rencontrent toutefois davantage l'esprit de Régnier, par leur art de dire sans dire – mais de faire comprendre à coup sûr – les choses les plus salées, dans le plus élégant langage.

L'auteur des *Fables* est une référence plus centrale pour France. Celui-ci s'est penché en particulier sur la langue de La Fontaine dans un article¹. Boylesve confie à Régnier un même intérêt pour La Fontaine dans une lettre de 1919². Qui plus est, il assume très explicitement le statut d'apologue de ses récits. Même *Les Bains de Bade* sont conçus comme « un petit conte moral et romanesque » (p. 7). On trouve aussi quelques allusions aux *Fables* dans ses propres fictions. *Le Carrosse aux deux lézards verts* contient plusieurs renvois au « Chêne et [au] roseau », dont celui-ci :

[...] chaque plante se défend comme un homme, a horreur d'être incommodée par le voisin et tâche à être la plus forte afin d'exterminer qui la gêne. À défaut d'aboutir à cette extrémité toujours tentante pour un être vivant, eh bien ! l'on se retire sur soi-même, on raccourcit ses rameaux, on les dirige en hauteur, on se résigne à une taille fluette et un peu trop longue, mais du moins on est seul et ne se commet point, si on est bouleau, avec un sapin, si l'on est frêne avec un cornouiller. Les chênes sont maîtres, cela va de soi, et étouffent la gent myrmidonesque, par la musculature de leurs bras et l'épaisse ampleur de leur ombre. (CLV, p. 11)

La personnification des arbres a comme chez son prédécesseur une fonction morale et satirique : comme chez les végétaux, les mondes ne se mêlent pas et le plus fort a toujours raison du plus faible. L'expression « la gent myrmidonesque », démarquée de « la gent marécageuse » des « Grenouilles qui demandent un roi³ », force le rapprochement. Plus loin, c'est une fameuse formule du « Lion amoureux⁴ » qui est réécrite : le bûcheron est « troublé de vivre à l'heure où les bêtes parlent » (p. 35).

La fable et plus généralement l'apologue sont encore plus courants sous la plume de France. Il mentionne quelques prédécesseurs fameux pour leur utilisation du récit au service d'un enseignement. Jacques compare ainsi l'abbé à l'« un de ces sages que le Télémaque nous montre conversant sous les ombrages des Champs-Élysées » (RRP, p. 265), en souvenir de la longue fable *ad usum delphini* de Fénelon. Maurice Brotteaux, lui, analyse la situation de quatre-vingt-treize à l'aune d'une célèbre fable, proclamant que les chefs révolutionnaires sont semblables à « la grue de la fable » qui « avala les grenouilles » (DS, p. 310). Ces propos lui valent son arrestation. Ils sont rapportés à charge au cours de son procès, ce qui montre peut-être la vigueur de récits qui n'ont rien perdu de leur vertu polémique.

1. A. France, « Remarques sur la langue de la Fontaine », *Le Génie latin, op. cit.*, p. 79-115. L'article est joint en notice à une réédition scientifique des *Fables*, établie par Michel Simon (Presses universitaires de France, 1947). L'étude se concentre surtout sur le vocabulaire.

2. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 1^{er} janvier 1919, Ms. 6285, F. 230, Bibliothèque de l'Institut.

3. J. de La Fontaine, *Fables*, III, 4. On trouve chez France la même construction lexicale, prêtée à l'abbé Coignard, qui désigne les académiciens comme « la gent jetonnaire » (OJC, p. 161), l'adjectif s'expliquant par les jetons de présence qui notifiaient alors la participation des Immortels aux différentes commissions.

4. J. de La Fontaine, « Du temps que les bêtes parlaient... », *Fables*, IV, 1.

L'apologue convient bien à la tournure d'esprit de France, qui en use abondamment dans ses essais, comme le firent bien des classiques avant lui¹. À son exemple, ses personnages sont eux aussi de grands colporteurs de fables. En bon pédagogue classique, qui croit en l'alliance fructueuse du plaisir et de l'enseignement (*placere et docere*), c'est surtout l'abbé qui les récite. Certaines semblent être de son fait, d'autres sont reprises à la tradition. Dans la *Rôtisserie* par exemple, des récits sont empruntés aux *Mille et une nuits* (p. 288²) ou à l'hagiographie chrétienne (l'histoire d'Abraham de Cratea et de sa nièce Marie, p. 55). L'ecclésiastique possède aussi un vaste répertoire de paraboles (on peut renvoyer par exemple à celle de l'ange et de l'anachorète, OJC, p. 239). Le plus mémorable de ces récits à prétention morale est peut-être celui du prince persan Zémire et de ses historiens (OJC, p. 197). Ce récit devait beaucoup plaire à son auteur, car on le retrouve plusieurs fois dans son œuvre³. De grande portée, il résume en effet toute une conception de l'homme : « Ils naquirent, ils souffrirent, ils moururent » : telle est l'histoire des hommes, réduite à sa plus simple expression à la fin du récit. Ces brefs apologues sont le plus souvent très réussis et bienvenus, notamment parce qu'ils bousculent le rythme du roman, que les longs discours des personnages pourraient rendre un peu monotone. C'est dans une même perspective que le conte peut s'hybrider au genre romanesque.

8. Perrault et les conteurs merveilleux

Boylesve est le seul à s'inscrire explicitement dans le sillon des conteurs – du moins en ce qui concerne le corpus de cette étude. Pour son ami Auguste Chauvigné, même *La Leçon d'amour dans un parc* n'échappe pas à l'influence de cette longue tradition :

Il adopta la forme des vieux conteurs du XVIII^e siècle et, l'esprit nourri de « gaillardises » et des gais propos de la belle période qui embrasse cette littérature du XVI^e au XVIII^e siècle, pénétré des subtilités hardies de Boccace, de l'Heptaméron, de Guillaume Bouchet, de Bonaventure Despériers [sic], de ses compatriotes Béroald de Verville et Grécourt, de Voltaire, de Marmontel et de Voisenon, il rajeunit un peu le genre et donna libre cours à sa fantaisie⁴.

L'essayiste oublie Charles Perrault, qui semble le mieux incarner la figure du conteur pour Boylesve. Il est d'ailleurs amusant que le hasard l'ait assis au même fauteuil académique que

1. On peut renvoyer à un paragraphe du *Jardin d'Épicure* (*op. cit.*, p. 14-18.) : le sujet est exposé dans un aphorisme, que deux apologues viennent étayer, et qu'explique un développement conclusif. Il s'agit de défendre l'idée que « Les joueurs jouent comme les amoureux aiment, comme les ivrognes boivent, nécessairement, aveuglément » (p. 14). Une première fable, illustrative, raconte le naufrage de deux marins, qui n'interrompirent pas même leur partie de dés sur le dos de la baleine qui les recueillit. La seconde fable, plus explicative, accuse la curiosité humaine, toujours tentée de forcer le sort : un enfant, à qui l'on confie la bobine de sa propre vie, la dévide tout entière en quelques mois.

2. L'abbé présente son récit comme « un conte arabe que monsieur Galand a fait nouvellement connaître en Europe » : il s'agit l'histoire de Schahriar et de son frère Schahzenan, qui furent les amants de la maîtresse d'un redoutable génie. Le récit de l'abbé suit d'assez près la traduction d'Antoine Galland, toutefois fort abrégée (on la trouve dans la section « Contes arabes » qui inaugure le recueil).

3. Il est repris dans un article sur Thiers (VL1, p. 248). Cet apologue lui vient de l'abbé Blanchet.

4. A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 82.

lui, le 23^{ème}, deux-cents-quarante-sept ans plus tard¹. Çà et là, on trouve quelques allusions au conteur. Alcindor, l'amant de Jacqueline, est plaisamment comparé à la Belle au Bois Dormant (LAP2, p. 218). *Le Carrosse aux deux lézards verts* reprend peut-être sciemment le format des titres de Perrault, composés d'un nom précédé d'un déterminant défini et suivi d'un complément du nom introduit par la préposition « à » (« La Belle au Bois dormant », « Riquet à la houppe »).

Pour Boylesve, le conte est le

genre français par excellence, où l'imagination est libre et qui, à mon avis, est le genre le plus exquis et le plus difficile à réussir. J'appelle conte, non la nouvelle à la Maupassant, qui ne se différencie du roman réaliste que par le nombre des lignes, mais le récit enfermant généralement un sens moral paradoxal ou impertinent, et où toutes les nuances de l'esprit se jouent à leur aise, car on est convenu d'avance que l'on s'adresse à un lecteur avisé, lui même souriant avec finesse... C'est un genre qu'il ne faut plus cultiver².

La conclusion surprend, d'autant plus qu'il ne suit aucunement sa propre directive. Nous sommes en 1908 et la plupart de ses contes restent à publier. Est-ce ce lecteur « avisé » qui manque désormais ? Loin d'y renoncer pourtant, Boylesve pratique le conte sous toutes ses facettes, du conte merveilleux au conte philosophique. Il présente comme un « conte » *La Leçon d'amour dans un parc*, de même que *Le Carrosse aux deux lézards verts*, qui est « une espèce de conte philosophique ou moral ou social, fantastique, et où [il n'a] cherché qu'à dessiner des images agréables, dont aucune ne manque d'avoir pour but de faire réfléchir à quelque objet extrêmement grave³ ». Ce que Boylesve entend par « conte » relève d'une définition très classique : « c'est une sorte d'allégorie, de parabole, par laquelle l'auteur exprime au moyen d'images ce qu'en somme il veut dire, ce qu'il pense⁴ ». Le récit y est mis au service de l'idée ou de la morale. Le conte merveilleux rejoint dans cette définition le conte philosophique. « Le prince Bel-Avenir et le chien parlant⁵ » appartient plutôt au premier, le « Voyage de Candide avec Pangloss au vrai Eldorado » au second genre. Dans d'autres contes, l'inspiration est pourtant fort éloignée de celle de M^{me} d'Aulnoy ou de La Fontaine. Boylesve donne aussi dans le conte poétique fin-de-siècle (par exemple « Le passeur de trois dames et encore d'autres dames »), le fabliau (« L'aventure de Lorette Pimento ») ou encore le conte étiologique à la mode antique (« Le panier de bouche⁶ », qui explique l'origine de l'infidélité des femmes).

Pour s'en tenir au conte merveilleux, il faut déterminer ce que Boylesve reprend effectivement à la tradition issue des *Contes* de Perrault. En premier lieu, il en adopte l'*ethos* du conteur dilettante. Cette posture est exposée dans l'avant-propos de la *Leçon* : « je vais m'offrir le

1. Perrault est élu en 1671, Boylesve en 1918.

2. R. Boylesve à A. Chauvigné, lettre du 2 avril 1908 (A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 67).

3. R. Boylesve, « Lettre au R. P. ***, S. J. [avr 1920] », *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 109.

4. *Ibid.*, p. 119.

5. Conte recueilli dans R. Boylesve, *Le bonheur à cinq sous*, Calmann-Lévy, 1917.

6. Les trois contes cités appartiennent au *Pied fourchu*.

plaisir, entre de graves romans qui sont difficiles, de raconter – une fois – ce qu’il me plaira, comme on improvise de jolis contes aux enfants » (LAP1, p. 10). Le conte est un art récréatif, non sérieux, qui feint une certaine gratuité. Régnier a lui aussi à cœur de présenter l’écriture comme un *otium*, notamment dans l’« Avertissement » aux *Rencontres* où il revendique avant tout « le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile » (RMB, p. XII). Eux aussi fort désinvoltes, les narrateurs boylesviens contribuent par leurs nombreuses interventions à une « conscience métatextuelle aiguë » (pour reprendre l’expression de Bertrand Vibert¹) également très présente chez Perrault.

Deuxièmement, un souci moral préside à la composition du conte, dont la gratuité n’est qu’apparente. Toutefois, le conte n’est jamais tout entier subordonné à une moralité, et c’est bien le plaisir du récit qui est, chez Boylesve, le premier impératif. La morale n’est d’ailleurs jamais limpide : on l’a vu plus haut à propos du *Dernier mot sur l’amour* qui termine la *Leçon*. C’est qu’il ne faut pas confondre récit moral et récit à thèse. Dès que la morale menace de prendre le pas sur le divertissement, le narrateur se rétracte. Un dialogue s’esquisse entre M. de Chemillé, qui défend l’idée qu’il vaut mieux montrer aux jeunes gens la vérité nue, et M. de Matefelon, qui pense qu’il vaut mieux les bercer d’illusions agréables. Le narrateur coupe court à ce débat très XVIII^e siècle² : « j’arrêterai là leur discours, car les dissertations morales m’ennuient énormément » (p. 223). Le conte se tient sur le fil, gardant l’équilibre entre le propos plaisant et le dessein moral.

Troisièmement, les récits de Boylesve entretiennent avec le merveilleux un rapport comparable à celui de Perrault. Même *La Leçon d’amour dans un parc*, qui n’est pas à proprement parler un récit merveilleux, refuse de prêter allégeance au réalisme. Ainsi, le chevalier Dieutegard, qui a douze ans avant la grossesse de Ninon, n’en a que quinze quand sa fille Jacquette est déjà en âge de raisonner ! Mais c’est *Le Carrosse aux deux lézards verts* qui s’approche le plus des contes de Perrault, en ce sens qu’il joue ostensiblement avec les codes du merveilleux. Chez Perrault, cela se manifeste par des justifications excessives, qui soulignent l’artifice du récit : « [la princesse] n’eut pas plutôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, et que d’ailleurs l’Arrêt des fées l’ordonnait ainsi, elle s’en perça la main, et tomba évanouie³ ». Chez Boylesve aussi le narrateur légitime le merveilleux en se montrant lucide sur l’étrangeté des faits, en même temps qu’il l’estompe d’un sourire par ses protestations de vérité :

À ce moment, – écoutez-moi bien, – le jour parut dans toute sa splendeur, par une trouée qui se fit soudain dans les cimes [...]. Et nul ne sut jamais comment se fit la chose : les bûcherons furent allégés de leurs fardeaux ; la vieille disparut ; tout gémississement s’éteignit. Et l’on vit, non sur le sol en vérité, mais bien au-dessus, à la hauteur d’au moins deux tailles d’homme, donc soutenue miraculeusement dans les airs, une dame d’une merveilleuse beauté.

1. B. Vibert, « Rire grand siècle et rire fin de siècle : Catulle Mendès lecteur de Charles Perrault », *Recherches et travaux*, n° 67, 2005, consulté sur <http://recherchestravail.revues.org/275> le 7 mars 2016.

2. Débat que tranche Rousseau, qui pense que les fables n’ont pas leur place dans l’éducation (*L’Émile*).

3. C. Perrault, « La Belle au bois dormant », cité par B. Vibert, *ibid.*

Et cette dame, aussi brillante et non moins belle que le jour, s'adressa de là-haut aux bûcherons [...]. (CLV, p. 16-17)

La nature humaine est curieuse, reconnaissons-le ! Voilà de pauvres hommes ruraux à qui est échue aujourd'hui l'aubaine d'un secours extraordinaire : ne point avoir à solder les frais de leur petite ripaille ! Eh bien, ils se trouvent, les ténèbres tombées, dans un chemin malaisé : pas un d'eux à qui vienne l'idée qu'un véhicule pourrait paraître tout à coup et les transporter commodément au logis. (p. 24)

Quatrièmement, un certain refus de la surprise narrative caractérise les contes de Boylesve. Le soin de gommer le suspense est poussé jusqu'aux titres des chapitres de la *Leçon*, qui signe un certain flegme narratorial (par exemple : « III. FAÎTES ATTENTION : VOILÀ UNE STATUETTE DE L'AMOUR TEL QU'IL EST ; ELLE A UN RÔLE TRÈS IMPORTANT DANS LA SUITE DU RÉCIT », LAP1, p. 17). C'est que le conte classique est un genre relativement codifié où le plaisir de la reconnaissance fonctionne à plein. Boylesve remplit certaines des attentes du genre. La *Leçon* débute par la formule « Il y avait une fois » ; il est tout de suite question d'un château, d'un mariage. Le conte n'est pas soumis à l'exigence d'originalité et si Boylesve évite pourtant les reprises formulaires traditionnelles, il investit par jeu des comparaisons très prévisibles. Cliché maintes fois entendu, la fée du *Carrosse*, ainsi, est « belle comme le jour¹ » comme les princesses des contes populaires sont « blondes comme les blés ». En marge des récits modernes, qui cherchent davantage à surprendre un lecteur avide de sensations fortes, les contes de Boylesve jouent plutôt sur le plaisir d'une reconnaissance de codes partagés avec le lecteur.

C. Conclusion. Culture populaire, culture savante, culture mondaine

Des contes de fées aux maximes, les références d'Anatole France, de René Boylesve et d'Henri de Régnier ne sont pas seulement variées en genres : elles appartiennent également à des sphères culturelles très hétérogènes.

L'œuvre de France bien plus que celle de ses deux cadets fait place aux cultures populaires, peut-être parce que ces cultures, non soumises aux modes, possèdent un charme intemporel. Légendes populaires, chrétiennes et païennes, occupent une place de choix. La reine Pédauque qui donne son nom au roman ainsi qu'à la rôtisserie Ménétrier est elle-même un personnage merveilleux des légendes médiévales : elle tient son nom de ses pieds d'oie². Surtout, la tendresse de France entoure les légendes chrétiennes quand elles sont teintées d'un reste de paganisme. De nombreuses vies de saints sont évoquées par les personnages de la *Rôtisserie*. La dévotion

1. C'est la comparaison qu'emploie par exemple Fénelon dans son conte « Florisse » ou M^{me} Leprince de Beaumont dans « Aurore et Aimée ».

2. Ce que le narrateur précise d'emblée : « la reine Pédauque, [...] comme on sait, avait les pieds palmés à la façon des oies et des canards » (RRP, p. 7).

chrétienne se mêle alors presque systématiquement à la superstition. Les rites salués par le curé de Vallars lui-même n'en sont pas exempts :

[La vigne] est toute gâtée de fleurebers¹ et de vermines contre lesquels le clergé de Dijon fit pourtant, cette année, une belle procession avec croix et bannières. Mais il en faudra faire une plus belle, l'année qui vient, et brûler plus de cire. Il sera nécessaire aussi que l'official excommunie à nouveau les mouches qui détruisent les raisins². (RRP, p. 347)

Avec une même naïveté, Barbe Ménétrier, la brave mère de Jacques, recommande « l'oraison pour les engelures et la prière de Saint Hubert, [...] et l'histoire de celui qui a été dévoré, au faubourg Saint-Marcel, par plusieurs diables, pour avoir blasphémé le saint nom de Dieu » (p. 14). C'est encore elle qui mentionne « l'oraison de saint Côme » (p. 20) entre autres références des femmes du peuple sous l'Ancien Régime. Cette culture marginale, qui donne matière à rire, sert de contrepoint à la culture plus savante de l'Abbé.

La chanson populaire tient un rang aussi important. On trouve des sortes de comptines pour enfants : « Celui-là l'a tué, celui-là l'a plumé, celui-là l'a fricassé, celui-là l'a mangé. Et le petit Riquiqui, qui n'a rien du tout » (RRP, p. 8) ainsi que de nombreuses chansons, dont des couplets sont parfois retranscrits³ :

Pour dresser un jeune courrier
Et l'affermir sur l'étrier
Il lui fallait une routièrre,
Laire lan laire. (RRP, p. 227)

Ces chansons, qui vont de la romance à la satire, alternent avec les discours plus savants, qu'ils aèrent. Les couplets de la chanson citée ci-dessus, par exemple, entonnée par d'Anquetil, entrelardent les explications érudites de l'abbé sur Zozime le Panopolitain. L'abbé lui-même, au reste, mourra avec aux lèvres les couplets naïfs et patoisants d'un vieux « Noël bourguignon⁴ » : faut-il y voir une victoire de la culture populaire sur la culture savante ?

La veine picaresque est également présente. France confie aimer « cet incomparable Don Quichotte » parmi « quelques livres d'une sereine et riante désolation [...] qui sont, à les bien

1. Ce terme désigne probablement une maladie ou un parasite de la vigne. Nous n'en avons pas trouvé d'autre occurrence et il semble absent des dictionnaires.

2. Au surplus, cet extrait est empreint d'ironie à la façon de Voltaire. Dans *Candide*, c'est l'Inquisition qui véhicule des dogmes absurdes : « il était décidé par l'université de Coïmbre que le spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu, en grande cérémonie, est un secret infailible pour empêcher la terre de trembler » (*Candide ou l'Optimisme* (1759), *op. cit.*, p. 53).

3. On en trouve plusieurs citations dans RRP, p. 101 (« Si ton honneur elle est perdue / La bell', c'est qu'tu l'as bien voulu »), p. 207-209, p. 267, p. 353-355. On trouve aussi des chansons dans OJC : le coutellier en vend de satiriques, contre le roi, ses maîtresses et ses ministres, et loue en particulier « celle des douze mirlitons » (p. 117), supposée connue. Les personnages des *Dieux ont soif* en chantent aussi d'inspiration très hétéroclite : « Quand le bien-aimé reviendra » (p. 157) est probablement une romance populaire; elle précède un couplet plus farcesque à chanter sur l'air de la « Faridondaine » : « Quelques-uns prirent le cochon / De ce bon Saint Antoine, / Et, lui mettant un capuchon, / Ils en firent un moine [...] ».

4. « [...] Mais le pu béo de l'histoire / Ce fut que l'âne et le beu / Ainsin passire tôte deu / La nuit sans manger ni boire. // Que d'âne et de beu je sai, / Couver de pane et de moire, / Que d'âne et de beu je sai / Qui n'en arein pas tan fai ! » (RRP, p. 354-355).

prendre, des manuels d'indulgence et de pitié, des bibles de bienveillance¹ » (JE, p. 30-31). Jacques Tournebroche se réfère à cette œuvre supposée peu connue : « notre petite troupe n'eût pas paru indigne de figurer dans quelqu'une de ces rencontres de Don Quigeot ou don Quichotte, dont s'amuse les servantes » (p. 324). La *Rôtisserie* s'apparente, peut-être à la suite de *Candide*, au récit picaresque, récit à l'intrigue peu composée, construit par la succession des tribulations du héros².

C'est aussi, à la marge d'une culture plus académique, un ensemble d'œuvres de circonstance qui est exhumé. On les trouve surtout dans *Les dieux ont soif*, sous la forme de drames patriotiques révolutionnaires. La postérité n'a pas gardé mémoire de *Paméla* (p. 116), de *L'Ami des Lois* de Laya (p. 117), des *Visitandines* (p. 147) ni du *Jugement dernier des Rois* (p. 248-249). Ces spectres littéraires trouvent sans doute leur place dans une réflexion de France sur l'Histoire des arts, qui sera examinée plus loin³. Ces pièces, trop solidaires des événements qui les ont vues naître, iront au purgatoire des lettres après la Terreur, à l'heure où l'on jouera à nouveau *Phèdre*, pièce affranchie du temps par l'éternité de son thème (p. 355).

France prête une attention méticuleuse aux œuvres tenues au ban d'une culture plus officielle. On l'a vu, sa bibliothèque antique se compose d'auteurs tant mineurs que majeurs. En parallèle des auteurs orthodoxes, il relit aussi les textes de la kabbale et les écrits des alchimistes. Zozime le Panopolitain, que traduisent Coignard et son élève, est un alchimiste du III^e siècle. Il est question dans le même roman de Sophar le Perse, de Jean, l'archiprêtre de la Sainte-Évagie, de Synésius, d'Olympiodore, de Stéphane (p. 90), d'« Atrabis, Philon, Avicenne, Raymond Lulle, Pic de la Mirandole, Reuchelin, Henri Morus et Robert Flydd » (p. 118), tous alchimistes figurant dans la bibliothèque de M. d'Astarac⁴.

L'imposant catalogue du cycle Coignard compile donc des références très composites. C'est précisément une forme de syncrétisme qui fait les délices d'Anatole France. Les cultures s'affrontent et se combinent plus ou moins heureusement. La version philosophique de la salamandre, présentée par M. d'Astarac comme une sorte de divinité féminine, se heurte à la version populaire de Frère Ange, qui dépeint un monstre avec « une tête de chat, un corps de crapaud et une queue de poisson » (p. 52). Dans un attelage *a priori* peu canonique, l'abbé est comparé à « une sorte de mélange merveilleux d'Épicure et de saint François d'Assise » (OJC, p. 11). Pourtant le rapprochement sera justifié :

Ce sont là, à mon sens, les deux meilleurs amis que l'humanité souffrante ait encore rencontrés

1. Sylvestre Bonnard, dans le roman éponyme, possède une canne à pommeau d'argent représentant la scène des moulins. Elle lui inspire des méditations philosophiques (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*, Calmann-Lévy, 1881, p. 149-150).

2. Entre autres romans mettant en scène des héros peu reluisants, c'est aussi le souvenir du roman de Scarron qui affleure : *Histoire comique* (1903), qui dépeint l'univers des cabotins parisiens en 1900, rappelle par son titre et par son sujet le *Roman comique* de Scarron (ou *L'Histoire comique de Francion* de Sorel?).

3. Voir notamment *infra*, p. 551-560 et p. 616-634.

4. Le même cite encore de nombreux titres cabbalistiques, p. 88.

dans sa marche désorientée. Épicure affranchit les âmes des vaines terreurs [...]. Le bon saint François, plus tendre et plus sensuel, les conduisit à la félicité par le rêve intérieur [...]. Ils furent bons tous deux, l'un de détruire les illusions décevantes, l'autre de créer les illusions dont on ne s'éveille pas. (p. 11-12)

Ces accouplements syncrétiques s'accordent à merveille à l'esprit relativiste de l'auteur, et l'étendue bigarrée de sa culture n'a rien de gratuit : elle met en lumière les boucles de l'histoire littéraire et les parentés transhistoriques entre les grands esprits, phénomène qui méritera d'être reconsidéré dans la suite de cette étude.

Ici, il faut remarquer qu'un tel appariement entre culture savante et culture populaire ne se retrouve pas chez Régnier. Régnier est un aristocrate jusque dans sa bibliothèque : il dédaigne également les ouvrages populaires, parce qu'ils n'évitent pas la trivialité, et les ouvrages érudits, parce qu'ils sont laborieux. En revanche, il pratique une culture plus mondaine, composée de lettres, de conversations et de récits galants.

La forme la plus emblématique de l'art mondain, la préciosité, est plus encore du goût de René Boylesve. La *Leçon* croise parfois l'univers pastoral qui fut de mode au temps de M^{lle} de Scudéry ou d'Honoré d'Urfé, ne serait-ce que par le nom d'un personnage comme Alcindor. Les intrigues amoureuses et le badinage qui les commente rejoignent une autre forme de préciosité, plus XVIII^e siècle et voisine du marivaudage.

France accorde moins de crédit à ces littératures mondaines à la marge du classicisme. Il énumère pourtant quelques vieux titres oubliés dans les boîtes des quais, *L'Astrée*, *Le Grand Cyrus*, mais ces volumes à « deux sols », « usés et graissés par des lecteurs de province », pâtissent d'une promiscuité avec « l'*Onguent pour la brûlure* et divers ouvrages des jésuites » (OJC, p. 122). C'est que France ne pardonne pas aux excès baroques, dont il retrace l'historique :

La pompe espagnole acheva de gâter tous les poètes, qui ne dirent plus rien de raisonnable. [...] Le théâtre ne montrait que des héros amoureux. Et, chaque fois qu'un héros soupirait pour une bergère ou pour une princesse, le vent de ses soupirs courbait les arbres de toute la province. Pas de beaux yeux qui ne fussent des soleils¹.

Pour ce grand lecteur de Racine, le maniérisme et l'emphase ne sont pas français.

C'est justement maintenant que nous avons inventorié les lectures susceptibles d'influences, qu'il faut sonder les représentations stylistiques des trois auteurs. Que retiennent-ils de ces lectures ? Comment ont-elles infléchi leur imaginaire de la langue ? Mieux que des écrivains donnés, dont l'influence s'avère souvent malaisée à déterminer, c'est plus globalement la doctrine classique qui sert de point d'appui aux trois auteurs. Sans doute cette doctrine classique n'est-elle qu'un produit imaginaire, qui n'a pas exactement la même signification chez les trois écrivains. Qu'importe, au fond, si le génie classique relève de l'élaboration mythique : les romanciers

1. A. France, « Paul Scarron », *Le Génie latin, op. cit.*, p. 54.

semblent plutôt utiliser ce mirage conceptuel pour forger leur propre identité d'écrivain. C'est pour eux un soubassement qui renforce leur position dans le champ des pratiques d'écriture de leur temps, en même temps qu'il leur permet de la préciser.

Chapitre IV.

Autoportraits de France, Régnier et Boylesve en écrivains classiques

Le présent chapitre enquête sur les représentations francienne, régnérienne et boylesvienne de la langue classique, préalable pour étudier ensuite les traits retenus et mis en œuvre dans leurs écritures romanesques. Un panorama global de leurs références a donné les grandes orientations de leur imaginaire classique ; les trois études monographiques qui suivent l'affineront. Car même si les conceptions des trois écrivains peuvent se recouper par endroits, un examen groupé fausserait les portraits en portant l'attention sur les similitudes plus que sur les différences, parfois subtiles. Les rapprochements apparaîtront au fil des remarques.

Suivent donc trois portraits de France, de Régnier et de Boylesve en écrivains classiques. Après la rapide évocation des avatars néo-classiques dont ils s'écartent, faite en première partie, il faut tenter d'organiser une description positive des préceptes classiques auxquels ils adhèrent et qui constituent le fond de leurs conceptions stylistiques. On se demandera quels aspects des impératifs littéraires habituellement perçus comme classiques retiennent leur attention, dans quelle mesure ils épousent les catégories de pensée classiques sur la langue et le style et comment leurs théories linguistiques rencontrent ces doctrines. Il s'agit en fait de leur essayer le costume classique, pour voir s'il leur va et à quelles entournures il les gêne.

Bien sûr, on peut douter que ce « costume classique » existe, en dehors d'une schématisation conventionnelle et postérieure. On l'a vu (Partie I), il s'agit pour l'essentiel d'une invention rétrospective du XIX^e siècle, et des historiens de la littérature comme Jean-Charles Darmon ont raison de rappeler combien la réalité littéraire du XVII^e était nuancée et pleine de tensions fertiles¹. Mais ce n'est pas ici notre propos. Il semble plus intéressant de partir des représentations

1. Voir l'introduction de J-Ch. Darmon et M. Delon (dir.), *Classicismes*, t. II de *L'Histoire de la France littéraire*, *op. cit.*. J.-Ch. Darmon met en avant l'absence de doctrine normative : le statut même des règles, souvent associées au classicisme, est bien problématique à l'époque, qui les considère tout en restant très critique à leur égard. Toutes les catégories retenues par la postérité (ex « vraisemblance », « clarté », « mesure »...) font polémique, et valent avant tout par leur discussion dans les débats d'époque. Ainsi, l'idée d'une fixation de

d'époque sur le classicisme (définies dans la première partie) pour les confronter à l'imaginaire de France, de Régnier et de Boylesve. Ce seront donc les traits fondamentaux du classicisme tels que la tradition les a retenus qui serviront de grille de lecture. Ces traits, ce sont peu ou prou ceux que liste Henri Peyre dans son essai de 1933¹ : rationalisme, intellectualité, impersonnalité et universalité, recherche du naturel et de la vérité, soumission aux règles, à la morale, volonté d'imiter les Anciens².

A. Anatole France ou la verve

1. Une verve classique ?

Un lieu commun veut qu'Anatole France soit l'un des derniers vrais classiques français, au sens fort du terme. D'aucuns l'en félicitèrent ; d'autres y virent une absence de style propre. C'est bien le paradoxe d'un « style classique » : si l'impersonnalité est un de ses critères, où est le style ? Faut-il soupçonner chez France, à l'instar de ses détracteurs, un manque de cette force inventive qui fait les chefs-d'œuvre, un attiédissement de l'ardeur imaginative qui engendre l'art, en somme un tarissement de la verve – au sens d'inspiration créatrice ? Peut-on être classique, se vouloir classique en pleine modernité, sans être pour autant un compilateur stérile recyclant un discours déjà proféré ? Et ce style « modèle » ne fait-il pas fatalement de son auteur, la lassitude venant, un « auteur à dictée » ?

La notion de verve³, que nous voulons attacher à l'idéal classique de France, ouvre l'impasse d'un style condamné à la redite. Si cette catégorie n'est pourtant pas celle dont se réclame France, elle permet de décrire son imaginaire de la langue littéraire. L'enquête qui suit cherche à esquisser les conceptions stylistiques, mais aussi morales et esthétiques (car les trois sont indissociables chez France) qui président à ce qu'on voudra bien considérer comme la verve francienne, si l'on admet que, même sans prendre le terme à son compte, c'est bien une forme de verve que recherche ce prosateur avide d'émettre une « parole vivante⁴ ».

C'est ici qu'il faut éclaircir un double paradoxe dans l'usage que nous voulons faire de la notion de verve. D'abord, Gilles Philippe souligne l'idée que le « style parfait » convoité

la langue déclenche une querelle entre Furetière et l'Académie, qui publient chacun leur dictionnaire. L'ascèse grammaticale qu'on prête volontiers au classicisme n'a rien d'une évidence non plus : une « querelle du purisme » a lieu, qui jette le doute sur la possibilité d'une « perfection » classique, et prévient contre le risque d'un appauvrissement de la pensée par la stérilisation de la langue.

1. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ? Essai de mise au point*, *op. cit.*

2. Comme Jean-Charles Darmon après lui, Henri Peyre passe en revue ces prétendus principes du classicisme pour mieux les nuancer. Par exemple, il précise que le rationalisme classique n'est en rien « desséché et froid » (p. 47) mais se conjugue à un goût du sublime ou de l'héroïque. Il conclut que la raison, importante dans les théories, occupe finalement une moindre place dans les œuvres.

3. Je reprends dans cette section une partie de mon article sur « La verve dans l'œuvre critique d'Anatole France » (*Recherches & Travaux*, « La verve », n° 85, 2014, p. 165-185).

4. Expression d'Anatole France lui-même, qualifiant l'orateur politique Léon Say (VL2, p. 19).

notamment par Anatole France est paradoxalement un style dépourvu de style, désingularisé. C'est à ce prix, ajouterait France, qu'une œuvre dure. Dès lors, comment parler de verve, si la verve provient de l'« inspiration » ou de l'« imagination », c'est-à-dire d'une complexion singulière ? Ensuite, cette aversion que France semble vouer à toutes les formes d'excès est embarrassante, car il est communément entendu que la notion de verve est bien plutôt associée à l'idée d'abondance (la *copia* renaissante, la fougue romantique...) qu'à la mesure et à l'équilibre constitutifs de l'idée même de classicisme.

Les dictionnaires classiques sont d'un précieux recours pour préciser le sens de la notion telle que France, grand amateur de lexiques anciens, pourrait la prendre à son compte. D'abord, de façon systématique, la verve, en un premier sens, *précède* l'acte artistique plus qu'elle n'en caractérise le *résultat*. Elle appartient en plein au processus créatif et relève du génie, de l'inspiration qui est à l'origine de l'œuvre. Pierre Richelet¹ la définit ainsi comme une forme d'« enthousiasme », de « feu d'esprit qui échauffe l'imagination du Poète lorsqu'il compose », ce que corrobore Antoine Furetière² en rappelant l'étymologie du terme : « Ménage dérive ce mot de *verva*, qu'on a dit pour *verbum Dei*, comme on dirait enthousiasme, ou inspiration du Verbe ». Pour lui, la verve, cette « fureur ou émotion d'esprit qui réveille le génie des Poètes, des Peintres, des Musiciens », semble rejoindre le *furor poeticus* des Anciens, cette ferveur de l'imagination insufflée par les dieux. Le *Dictionnaire* de l'Académie³ en tient pour une définition moins inspirée : d'après celui-ci la verve n'est autre que « certaine humeur, certain mouvement, certaine saillie d'esprit, qui fait faire quelque ouvrage d'imagination » et dépend donc étroitement du tempérament de l'artiste. Au siècle suivant enfin, la verve n'est plus que le « talent exalté du Poète, du Musicien⁴ ». Dans tous les cas, elle est dans l'homme avant d'être dans sa parole.

Mais la verve demeure toutefois suspecte aux esprits classiques, du moins lorsqu'elle s'emporte au point de passer la mesure. Aucun de ces dictionnaires ne fait l'économie de la connotation péjorative du terme. Richelet illustre sa définition par des vers tout à fait révélateurs : « Encore, si pour rimer dans sa verve indiscrete / Ma muse au moins souffrait une froide épithète. *Dépreaux, Satire. 2* ». Si ardente soit-elle, la verve doit rester « discrète » dans ses manifestations et ne pas surcharger le texte d'épithètes incongrues, sans quoi elle devient synonyme de « caprices et de bizarreries⁵ » et peut même confiner à la déraison, comme le laisse entendre Furetière dans l'étymologie fantaisiste qu'il consigne : « Borel dit qu'il peut venir de *ver*, parce que le peuple croit qu'il y a un ver dans la tête des chiens enragés et des hommes furieux, d'où sont venus aussi les mots de *avertin* et de *vercoquin* ».

À moins d'abandonner toute idée de verve classique comme oxymorique, il faut définir une

1. P. Richelet, *Dictionnaire françois*, 1679.

2. A. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

3. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694.

4. J.-F. Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, 1788.

5. *Ibid.*

verve d'une nature particulière, taillée à la mesure du chroniqueur du *Temps*, une sorte d'énergie qui trouverait précisément sa force dans la retenue¹ et qui, pour être à l'origine de la parole de l'écrivain, ne doit pas affecter celle-ci de manière trop ostentatoire. Si France possède de la verve, c'est sans doute au premier sens classique, tandis que le manque de retenue, sens secondaire du terme, cristallise précisément les griefs de l'auteur envers les débordements de la nouvelle manière.

2. Une parole puissante : concision, clarté, naturel

Un véritable culte du propos synthétique semble régir l'idéal stylistique de l'académicien. L'apologue de l'histoire des hommes, précédemment évoqué, le signifie bien. Il y est question d'un jeune roi perse qui prétend apprendre l'histoire des hommes. Au bout de trente ans, ses historiens lui présentent les six mille tomes de leur travail. Le roi demande un abrégé : il n'a pas le temps de lire tous ces volumes. Vingt ans plus tard, l'histoire tient en quinze cents tomes. C'est encore trop, car le roi est déjà âgé et il lui faut aller à l'essentiel. Après d'autres réductions, l'histoire est finalement resserrée dans un seul volume, que le doyen des savants vient présenter au palais.

– Hâtez-vous, lui dit un officier, le roi se meurt.

En effet, le roi était sur son lit de mort. Il tourna vers le doyen et son gros livre un regard presque éteint, et il dit en soupirant :

– Je mourrai donc sans savoir l'histoire des hommes !

– Sire, répondit le doyen, presque aussi mourant que lui, je vais vous la résumer en trois mots : *Ils naquirent, ils souffrirent, ils moururent.* (VL1, p. 248 et OJC, p. 197, avec des modifications mineures)

Outre la portée philosophique de ce petit récit, on conçoit le fantasme de France d'accéder à une écriture ramassée, contenue, dense et surtout éloignée de tout bavardage. La fascination mêlée de hantise qu'exercent sur France les bibliothèques, objet de prédilection de sa mythologie personnelle, le signifie bien, même si c'est bien souvent sur un ton plaisant, comme dans la préface qui ouvre le premier volume de *La Vie littéraire* : « Le livre est l'opium de l'Occident. Il nous dévore. Un jour viendra où nous serons tous bibliothécaires, et ce sera fini » (VL1, p. VIII). Par dessus tout, bien que fils de libraire et bibliophile, France redoute l'ensevelissement de la pensée sous la débauche de publications, phénomène en plein essor. Pour lui, la qualité est toujours fonction inverse de la quantité. C'est pourquoi il professe un style épuré et juge le style « attique » parmi les « meilleurs » et les plus « naturels » (VL2, p. 104). Il assure également que « le vrai génie français est prompt et concis » et qu' « on peut beaucoup dire en un petit nombre de pages » (VL2, p. 196).

1. C'est précisément ce que ses contemporains saluaient chez lui : « Comme styliste, [France] a une très grande qualité : la richesse dans la mesure » (H. Sensine, *Chrestomathie française du XIX^e siècle (prosauteurs)*, 6^{ème} édition, Payot, 1914, p. 548, cité par G. Philippe, *Le rêve du style parfait, op. cit.*, p. 76).

Dans ses éloges comme dans ses blâmes, l'idée d'une abondance malsaine est récurrente. La satire se fait acerbe pour ceux qui transgressent cette ligne de conduite, comme J.-H. Rosny dans son roman *Le Termite* : le style en est encombré et « chaque phrase ressemble à une voiture de déménagement » (VL3, p. 283). Dans une formidable gradation à la fin de laquelle il raille le titre de l'œuvre, France fustige un roman trop enclin à l'éparpillement¹ : « C'est l'obsession du petit fait ; c'est la notation minutieuse du détail infime ; c'est le goût dépravé de ce qui est bas et de ce qui est petit ; c'est l'éparpillement des sensations courtes ; c'est le fourmillement des idées minuscules ; c'est le grouillement des pensées immondes » (VL3, p. 277).

Il ne faudrait pourtant pas confondre les longueurs incriminées avec le style ample que France apprécie par ailleurs. Julien Piat² distingue à ce titre la *période* chère aux classiques et la *phrase longue* qui se développe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La première se caractérise par sa cohésion syntaxique, qui forme un tout rigoureux, à l'armature solide et équilibrée, tandis que la deuxième, d'une organisation plus lâche et volontiers énumérative, se dissout en « ajoutages » (pour parler comme Proust) qui engorgent la partie droite de la phrase. Un tempérament classique tel que celui de France ne saurait plébisciter qu'une phrase aux contours fermes et dessinés³.

D'autre part, à l'instar des maîtres qu'il se donne, France affirme partout son amour de la simplicité et de la clarté⁴ – celle de Renan notamment. Excepté peut-être Rabelais, dont l'abondance est rachetée par la bonhomie, les auteurs qu'il affectionne se distinguent par la

1. Voir plus haut : France, d'accord en cela avec Régnier (qui emploie presque les mêmes termes à propos des Goncourt ou de Poictevin), envisage le naturalisme comme un art de la dispersion. France donne encore cette analyse de l'art kaléidoscopique de Zola : « Le plus singulier [de ses défauts] est l'effet de cet œil de mouche, de cet œil à facettes qui lui fait voir les objets multipliés comme à travers une topaze taillée » (VL1, p. 223).

2. J. Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La langue littéraire, op. cit.*, 2009.

3. Cela explique peut-être la réticence de France à l'égard de l'œuvre de Proust, avec qui il entretient par ailleurs de très cordiales relations. La préface qu'il accepte de donner pour *Les Plaisirs et les Jours* (1896) désert son jeune admirateur, qui pensait au contraire bénéficier d'un sésame dans le monde des lettres. Le commentaire est à double-tranchant et dissimule mal une certaine condescendance : « [Marcel Proust] montre [dans son art] une sûreté qui surprend en un si jeune archer. Il n'est pas du tout innocent. Mais il est si sincère et si vrai qu'il en devient naïf et plaît ainsi. Il y a en lui du Bernardin de Saint-Pierre dépravé et du Pétrone ingénu ». Pour Valérie Dupuy qui analyse cette relation, ce magistère fut même une entrave à l'ascension littéraire du jeune Proust, lui donnant l'image d'un satellite du maître et d'un amateur mondain : « Proust fut pour [France] une fréquentation (agréable), non un écrivain, et il ne le considéra jamais comme un collègue en littérature, même moins avancé que lui » (V. Dupuy, « Proust et Anatole France : tombeau pour un maître dépassé », dans V. Deshoulières et M. Constantinescu (dir.), *Les Funambules de l'affection – Maîtres et disciples*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009, p. 221-234). Le maître fit sur le tard cette confidence : « Je ne comprends rien à son œuvre. [...] J'ai fait des efforts pour le comprendre, et je n'y suis pas parvenu. Mais ce n'est pas de sa faute, c'est de la mienne. On ne comprend que ses contemporains, ceux de sa génération, peut-être encore ceux de la génération qui nous suit immédiatement. Après, c'est fini » (Propos de 1923 ou 1924, rapportés par M. Le Goff, *Anatole France à la Béchellerie* (1924), Albin Michel, 1947, p. 243-244).

4. G. Philippe souligne le paradoxe attaché à l'idée d'une clarté classique, que le XIX^e siècle invente : « Que la sensibilité de France soit "classique", en ce que, d'une part, les XVII^e et XVIII^e siècles forment son horizon littéraire premier, mais aussi en ce que, d'autre part, la "clarté" est pour lui la première qualité esthétique que l'on est en droit d'attendre d'un texte, nous en prenons volontiers acte, puisque le XIX^e siècle, en "inventant" la langue classique, a fait de la clarté l'apanage du Grand Siècle et des Lumières, et confirmé son statut de qualité nationale par excellence » (*Le rêve du style parfait, op. cit.*, p. 82-83).

sobriété de leur expression. France prête surtout une attention particulière à la fluidité et à l'aisance du discours. Le style de Thiers lui plaît par son lissage : « On est emporté comme sur un fleuve dont le cours est égal, dont les bords sont unis. On ne s'aperçoit par aucune secousse des changements de théâtre et de personnages ; car l'historien, toujours rapide, n'est jamais brusque » (VL1, p. 243), bien que la qualité – un style lisse et unifié – soit parfois proche du défaut, au point que France concède que « sa phrase, souvent molle et fluide, manque de nerf » (VL1, p. 249). En guise d'illustration de cette faiblesse, il cite ce passage de l'*Histoire de la Révolution* :

Danton avait un esprit inculte, mais grand, profond et surtout simple et solide. Il ne savait s'en servir que pour ses besoins et jamais pour briller ; aussi parlait-il peu et dédaignait-il d'écrire. Suivant un contemporain, il n'avait aucune prétention, pas même de deviner ce qu'il ignorait, prétention si commune aux hommes de sa trempe. Il écoutait Fabre d'Églantine et faisait parler sans cesse son jeune et intéressant ami Camille Desmoulins, dont l'esprit faisait ses délices. (VL1, p. 249-250)

Et de conclure : « On voit du premier coup d'œil que [...] tous les contours sont amollis, tous les traits émoussés. Je n'ai pas besoin de montrer combien la dernière phrase est languissante ». On aurait pourtant apprécié qu'il le fasse : que blâme-t-il au juste ? la douceur insipide des nasales, le susurrement de l'allitération en [s] ? la multiplication des adjectifs ? la progression pesante de la deuxième phrase ? l'appareil conjonctif étouffant (« et surtout », « et jamais »...) ? la syntaxe un peu traînante, où s'alourdissent volontiers les groupes placés en fin de phrase ? Toujours est-il que, quand bien même le style serait médiocre, la prose de Thiers ne manque ni de « chaleur » ni de « mouvement » (*ibid.*), ce qui confirme l'idée que la verve, pour France, est en grande partie indépendante du style.

Cette allure aisée, cette impression de facilité que France salue ne doit pas être confondue avec la spontanéité valorisée par les modernes. La simplicité se conquiert, et elle est chez lui le fruit d'un patient labeur :

Tous ceux qui ont connu France et l'ont vu écrire sont d'accord pour affirmer qu'il refaisait jusqu'à six et sept fois la même phrase, car le style limpide, aisé et gracieux qui nous charme dans ses livres n'est chez lui que le résultat d'un long effort : « Caressez longtemps votre phrase, elle finira par sourire », était sa devise¹.

France n'a de cesse de promouvoir encore le « bon goût » cher aux classiques, solidaire du sens de la mesure. Les romans de Zola, cibles privilégiées, pèchent par « trop de bruit et d'éclat » (VL2, p. 285), tandis qu'il admire l'« harmonie » de bon ton de l'œuvre d'Octave Feuillet, chez qui il décèle « ce bel équilibre, ce plan sage, cette heureuse ordonnance où [il] retrouve le génie

1. A. Antoniu, *Anatole France critique littéraire*, op. cit., p. 268. Elle tient cette devise de J.-J. Brousseau, *Anatole France en pantoufles*, G. Crès et C^{ie}, 1924, p. 49.

français contre lequel on commet de toutes parts tant et de si monstrueux attentats¹ » (VL2, p. 344-345).

L'objectif est strictement le même que celui d'un Boileau : loin d'affirmer comme ses contemporains décadents que « la nature a fait son temps² », c'est bien le naturel qui est visé, mais le naturel des classiques et non des naturalistes. Tout effort pour gommer les indices de l'art (au sens d'artifice) est bon. « Cet art souverain [...] de s'arrêter à point et de ne pas trop achever » (VL3, p. 48), c'est précisément ce qui manque aux naturalistes, chez qui « le procédé [...] est toujours visible, l'effet toujours outré » (VL2, p. 196).

C'est en classique que France pense le travail de l'écrivain. Les obscurités recherchées, les encombrements complaisants, qui font de la langue une fin en soi plutôt qu'un instrument d'expression, sont autant d'atteintes portées à la verve telle que France semble la concevoir : la faculté de dire le monde et de mettre à la portée d'autrui le fruit d'observations personnelles. La langue classique, pour lui, n'est en rien cette concrétion rigide, ce fossile linguistique que se figure l'imaginaire scolaire du XXI^e siècle ; bien au contraire, elle se signale par sa « jeunesse³ » et c'est pourquoi, tout en louant les termes anciens dont use La Fontaine et sa répugnance à forger des néologismes, France salue avant tout le style « vif, hardi, naïf, court » des fables, lequel puise allègrement dans la langue vivace et verte du fond populaire.

3. Une « parole vivante »

De minutieuses lectures philologiques alimentent la représentation linguistique d'Anatole France, qui, sur ces fondations savantes, érige un véritable mythe. Dans ses « Propos de rentrée », il s'émerveille que la langue vienne de la terre et de ceux qui la travaillent, et non des érudits, qui en étouffent la vigueur : « Le peuple fait bien les langues⁴. Il les fait imagées et claires, vives et frappantes. Si les savants les faisaient, elles seraient sourdes et lourdes » (VL1, p. 297). C'est que dans la langue rustique, langue d'usage, le lien est étroit entre le monde et les mots qui le transcrivent. Les conceptions linguistiques de l'académicien sont éminemment étrangères à celles que développera la linguistique saussurienne, et pour lui les mots n'ont rien de signes arbitraires⁵. Il le laisse clairement entendre dans *Le Jardin d'Épicure*, où il raille l'ambition des

1. La fortune de ces deux écrivains ne donne certes pas raison au chroniqueur du *Temps*, chez qui Jean Lorrain, Remy de Gourmont, Lucien Descaves et d'autres ont déploré un manque de perspicacité quand il s'agit de juger l'œuvre de ses contemporains.

2. J.-K. Huysmans, *À rebours* (1884), Gallimard, coll. « Folio », p. 103.

3. Le mot est prononcé à propos de la langue Racine (*Le Génie latin*, p. 199).

4. A. France reprend ici à son compte les propos de d'Alembert, pour qui la langue évolue selon un même processus : « Le peuple fait les langues, qui sont ensuite fixées par les bons écrivains et réglées par les philosophes ».

5. Deux conceptions du langage, « symboles » ou « signes », sont confrontées dans un dialogue fictif, « Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique » (JE, p. 195-223). Émerge l'hypothèse que les mots ont originellement une origine sensible. En deçà, l'alphabet lui-même est supposé figuratif à sa création (« De l'entretien que j'eus cette nuit avec un fantôme sur les origines de l'alphabet » en développe le postulat, JE, p. 133-156). Au surplus,

métaphysiciens, qui prétendent explorer l'univers invisible dans un langage supraterrestre : les plus subtils langages ne sont jamais faits que des « onomatopées qui criaient la faim, la peur et l'amour dans les forêts primitives et auxquelles se sont attachées peu à peu des significations qu'on croit abstraites quand elles sont seulement relâchées » (JE, p. 62).

Ce qui séduit encore Anatole France, c'est l'oralité de cette langue vivante, dont la chanson populaire ou le théâtre primitif garderaient le charme et la candeur¹. La poésie moderne soutient mal la comparaison : le poète, déplore-t-il, est souvent « plus grammairien que chanteur. C'est le malheur de notre poésie d'être trop littéraire, trop écrite » (VL4, p. 150). Les langues savantes sont empesées et rigides ; elles sont lettres mortes. France ne cache pas sa nostalgie d'une verve orale, d'un jaillissement spontané de la parole. C'est bien pour y tendre qu'il recommande de se prémunir contre les styles trop travaillés :

Gardons-nous d'écrire trop bien². 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. Elles ont par elles-mêmes un goût robuste de terroir : on ne gagne rien à les musquer. (VL2, p. 213)

De cette valorisation d'une oralité première provient la méfiance – mêlée de fascination – de France vis-à-vis de l'écrit, cristallisée dans sa hantise des bibliothèques. Elle explique aussi l'ironie avec laquelle il considère les entreprises académiques de fixation de la langue, ironie qui le distingue d'autres héritiers classiques. L'abbé Coignard se fait son porte-parole : « Faut-il donc être un homme rare pour travailler à un dictionnaire qui veut régler l'usage et qui ne peut que le suivre ? » (OJC, p. 164). Point de purisme chez France donc, quoiqu'on ait souvent loué la pureté de sa langue³.

Idée toute classique, pour préserver la vivacité de la langue, avant le style, avant les mots, c'est la pensée qui est à l'œuvre. Désiré Nisard oppose ainsi les classiques aux décadents : « Le classique va de la chose au mot, le décadent va du mot à la chose⁴ ». Ce credo fort d'une primauté de l'idée sur la langue est un véritable leitmotiv des articles de *La Vie littéraire*. La corrélation est immédiate entre la forme et la pensée qui est à sa source : « Les plus belles formes ne valent que par la pensée qui les anime » (VL1, p. 164). En conséquence, si Zola choisit les

à plusieurs reprises, la tétralogie de *L'Histoire contemporaine* (1897-1901) montre des personnages transformant des pâtés d'encre en éléments figuratifs, comète, ballon avec nacelle, coléoptère – tous éléments volants qui, outre qu'ils marquent le désir de fuir une réalité morne, signalent peut-être la nostalgie d'un alphabet immédiatement rivé au réel. On comprend mieux, dès lors, le rapport sensuel que France semble entretenir avec la langue.

1. Outre les manifestations relevées dans la fiction, nombre d'articles témoignent d'un vif attrait de France pour ces arts anciens. En cela, il s'accorde avec son époque, âge d'or des folkloristes.

2. Régnier dit de même : « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien » (C., 1902, p. 478).

3. A. Thérive la loue en ces termes, dans un article d'hommage à l'écrivain octogénaire : « France ne saurait passer pour un puriste, au sens où l'on entend ce mot, qui est propre, comme la chose même, aux époques de décadence. C'est un écrivain surveillé » (« La langue d'Anatole France », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 19 avril 1924, p. 2).

4. Cité par J. de Palacio, *La Décadence – Le mot et la chose*, Les Belles Lettres / essais, 2011.

mots les plus laids, c'est bien parce qu'il « ignore la beauté des mots comme il ignore la beauté des choses » (VL1, p. 233). Au contraire,

La Fontaine aimait les mots et savait les choisir. On ne raisonne justement qu'avec une syntaxe rigoureuse et un vocabulaire exact. Je crois que le premier peuple du monde est celui qui a la meilleure syntaxe. Il arrive souvent que les hommes s'entr'égorgent pour des mots qu'ils n'entendent pas¹.

C'est la contraposée de cette propriété du langage : l'idée préexiste à sa formulation, mais les subtilités de l'expression facilitent aussi sa communication.

Dès lors, malgré une formation rhétorique, que sa génération est parmi les dernières à avoir reçue, France exprime une vive méfiance vis-à-vis de l'éloquence apprise, entrave à la verve, cette émanation jaillie de la pensée et du sentiment. Il se fait un orgueil de cette posture : « j'ignore les artifices du langage et ne sais parler que pour exprimer ma pensée » (VL2, p. 254). En somme, avant d'apprendre à écrire, il faut apprendre à penser et à sentir (ce qui est tout un). C'est pourquoi son affection se porte vers les moins savants des scripteurs, notamment les femmes² et les militaires³, car leur pensée n'a pas été bridée par le carcan de l'éloquence scolaire, qui éteint la verve en asséchant le style.

La verve francienne, telle qu'elle commence à se profiler, semble donc l'arme ultime pour lutter contre l'« impressionnisme » imputé aux Symbolistes et aux Décadents. Au-delà d'un idéal esthétique, un véritable projet moral sous-tend cette forme de verve qui, en renouant avec une expression directe, en retrouvant foi en le pouvoir de nommer, prétend rendre au verbe sa générosité⁴ première en même tant que sa santé évocatoire.

Pour être fine, l'ironie est mordante lorsqu'il dénonce les torts de ses contemporains – dont on peut supposer que Régnier fait partie :

Non plus exprimer, mais suggérer ! Au fond, c'est toute la poétique nouvelle. [...] Il fut des temps barbares et gothiques où les mots avaient un sens ; alors les écrivains exprimaient des pensées. Désormais, pour la jeune école, les mots n'ont plus aucune signification propre, aucune relation nécessaire entre eux. Ils sont vidés de leur sens et déliés de toute syntaxe. Ils subsistent pourtant, à l'état de phénomènes sonores et graphiques ; leur fonction nouvelle est de suggérer des images au hasard de la forme des lettres et du son des syllabes. (VL2 p. 210⁵)

1. A. France, *Le Génie latin, op. cit.*, p. 80. Ces propos rejoignent cette volonté d'époque de réagir à la déliaison du mot et de l'idée, que Jules Claretie, parmi bien d'autres, expose dans l'enquête de J. Huret (*ibid.*, p. 295) : « les nouveaux sont plus préoccupés des mots, de leur tonalité, du charme musical qu'ils dégagent, que leur précision même ». « [Chez La Rochefoucauld, Chamfort, La Bruyère] l'idée apparaît d'abord, claire, nette, triomphante. C'est un peu le contraire dans les écrits du jour ».

2. « Hélène de Massalka écrivait très bien. La raison en est qu'elle sentait fortement et n'avait pas appris le beau style » (VL1, p. 38).

3. À propos de Bismarck : « Sa parole est rude et savoureuse. Elle abonde en images pittoresques et en expressions créées. [...] Ce n'est pas, si vous voulez, un bon orateur. – Il manque tout à fait de rhétorique. Mais il a, ce qui vaut mieux, l'image soudaine et l'expression vivante » (VL1, p. 139-140).

4. L'« ésotérique » Joséphin Péladan ne veut être « compri[s] que des initiés » et manque ainsi de la plus élémentaire générosité, celle de se donner à comprendre (VL3, p. 239).

5. On peut rappeler les célèbres mots de Mallarmé, qui *a contrario* fait de la suggestion la condition même

En réaction à cette tendance, qui réduit la langue à une enveloppe vide, France propose de réhabiliter une parole transitive qui ne rougirait pas de parler du monde et des hommes. Aussi l'érudition, lorsqu'elle n'est qu'exégèse, ne lui inspire-t-elle que de l'effroi, elle qui produit des « âmes livresques pour qui l'univers n'est qu'encre et que papier » (VL1, p. V), de même que ces œuvres nouvelles qui semblent n'avoir d'autre fin qu'elles-mêmes¹. Cet ancien parnassien en vient même en ce sens à contester la doctrine de l'art pour l'art, dans ce qu'on peut lire comme une réponse à la célèbre provocation de Théophile Gautier² : « Je crois qu'il est plus sage de planter des choux que de faire des livres » (VL1, p. V). Écrire n'est excusable qu'à la condition de produire une œuvre vive, sous l'emprise d'une verve qui a trait à la démiurgie, si l'on en croit la pensée que France prête à Maupassant, cet « habile artiste qui sait qu'il a tout fait quand il a donné la vie » (VL1, p. VII), et si l'on se tient à la définition que France donne du livre dans sa préface au premier volume de *La Vie littéraire* :

Un livre est, selon Littré, la réunion de plusieurs cahiers de pages manuscrites ou imprimées. Cette définition ne me contente pas. Je définirais le livre une œuvre de sorcellerie d'où s'échappent toutes sortes d'images qui troublent les esprits et changent les cœurs. Je dirais mieux encore : le livre est un petit appareil magique qui nous transporte au milieu des images du passé ou parmi les ombres surnaturelles. (VL1, p. VII-VIII)

Cette définition du livre n'est certes guère classique et rejoint davantage les conceptions les plus modernes de la littérature, telles qu'elles commencent à naître avec la révolution romantique : l'art ne réside plus dans l'objet en lui-même mais dans l'esprit qui le perçoit et lui donne vie.

Peut-on, me dis-je, en lisant ce livre, nous charmer ainsi, non point avec des formes et des couleurs, comme fait la nature en ses bons moments, mais avec de petits signes empruntés au langage ! Ces signes éveillent en nous des images divines. C'est là le miracle ! [...] [Le poète] est un évocateur. (JE, p. 73)

de la poésie : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve » (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 60). France s'inscrit explicitement en faux contre cette revendication en reproduisant dans la suite de son article un sonnet de Mallarmé, « Le tombeau d'Edgard Poe », parfait exemple de ce style « suggestif ». Le commentaire est impitoyable : « Il y a [...] une source abondante de sensations ; [...] il affecte délicieusement les sujets sensibles. Mais il ne fait pas plus d'effet sur le lecteur éveillé que les flacons vides du docteur Luys. C'est l'art nouveau. Le malheur est que, tout le monde ne peut pas lire endormi » (p. 211).

1. À ceux qui plaident pour une autonomisation de la langue, France répond ceci : « 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 » (JE, p. 85). L'enjeu est de taille, si l'on en croit la thèse de W. Marx, pour qui le culte de la forme qui marque la fin du XIX^e siècle précipite la littérature dans une crise de valeur dont elle n'est pas sortie : « Soudain, il devint impossible d'établir une équivalence structurelle entre le réel et le langage, et la littérature, privée de ses moyens, ne parvient plus à rendre la pensée et le sentiment » (*L'adieu à la littérature, op. cit.*, p. 32). La littérature s'en fit d'abord une gloire, retranchée dans sa tour d'ivoire et se targuant d'un statut d'exception – avant d'en payer le prix. À trop s'être désintéressé du réel, c'est le réel qui a fini par se désintéresser d'elle : « La littérature se replie sur elle-même soit parce qu'elle se considère comme seule digne d'être prise pour objet, soit parce qu'a été perdue la croyance en sa capacité à agir sur le réel » – on voit comment « la dialectique de la survalorisation et de la dévalorisation joue à plein » (p. 78-79).

2. « Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux », Th. Gautier, préface à *Mademoiselle de Maupin*, 1835.

La littérature, cet amas de papier, trouve donc sa rédemption dans sa faculté à susciter des images – des images au contour ferme, pas ces nébuleuses évanescentes qu’orchestrent les Symbolistes – par le sortilège d’une verve illusionniste. C’est peut-être ce qui explique la prédilection d’Anatole France pour les analogies et les anecdotes, même dans ses articles les plus théoriques. Les idées les plus abstraites gagnent à s’incarner dans des analogies tangibles, et bien souvent Anatole France, lorsqu’il veut s’adresser à la raison, parle d’abord à l’imagination¹. Veut-il signifier combien la folie est relative, une fable est appelée en renfort de son argumentation :

Un jour, un miroir dont la surface était parfaitement plane rencontra, dans un jardin, un miroir convexe.

– Je vous trouve bien impertinent, lui dit-il, de représenter la nature comme vous faites. Il faut que vous soyez fou pour donner à toutes les figures un gros ventre avec des pieds et des têtes grêles, et changer toutes les lignes droites en lignes courbes.

– C’est vous qui déformez la nature, répondit avec humeur le miroir convexe ; votre plate personne s’imagine que les arbres sont tout droits parce qu’elle les fait tels, et que tout est plan hors de vous comme en vous. Les troncs des arbres sont courbes. Voilà la vérité. [...] (VL1, p. 183-184)

Cette manière, très éloignée de celle des positivistes d’alors, dont France déplore l’hégémonie, est proche, on l’a vu, de celle des Anciens, qui prétendaient plaire en même temps qu’instruire, et qui dans les temps les plus reculés, expliquaient volontiers le monde par des mythes, faute de preuves rationnelles. Mais si la manière est classique, la leçon, sans doute, l’est fort peu et, loin de conclure à l’erreur du miroir convexe, ce petit apologue enseigne bien plutôt à quel point les apparences sont trompeuses. Car le critique juge sage de ne pas se fier davantage aux sciences positives, elles aussi fondées sur des apparences. À tout prendre, les images les plus séduisantes – celles qui nous amusent ou qui nous charment – sont encore les plus honnêtes.

Sans doute, la verve de France n’est pas faite de débordements stylistiques, puisque l’auteur, dans son allégeance aux classiques, surveille son verbe et régule sa syntaxe. Là où cette verve semble échapper au contrôle scrupuleux de la raison et s’émanciper au moins en partie de la tutelle classique, c’est sans doute dans l’imagination qu’elle déploie, à laquelle France, très souvent, lâche la bride.

Enfin, en dernière instance, la verve est sans doute cet élément magique qui assure la tenue d’un style qui, pour paraître simple, n’en est pas moins richement composé :

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 attachés 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

1. C’est une tendance qu’il loue également chez autrui. Barbey d’Aureville le fascine ainsi par sa conversation « éblouissante d’images » (VL3, p. 41).

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 l'économie souveraine des parties du discours. (JE, p. 82-83)

Régnier ne pense pas toujours si différemment, louant de préférence les styles harmonieux, souples et mouvants – qualités accordées à Michelet, refusées à Poictevin –, décrits bien souvent à l'aide de métaphores marines.

Toutefois le style simple, puissant dans sa concision et dans sa vigueur, et qui semble être l'ultime aspiration de France, n'est qu'une interprétation partielle de ce que peut être un style classique. Régnier en retient d'autres aspects, lui qui n'hésite pas à user d'un style autrement abondant.

B. Henri de Régnier ou la distinction

La distinction semble la notion *ad hoc* pour caractériser l'imaginaire classique de l'homme au monocle¹. Pas seulement parce qu'elle est synonyme d'élégance, et que l'élégance résulte d'un équilibre harmonieux entre sophistication et simplicité. Car il ne faut pas réduire Régnier à l'image un peu guindée que la troisième République a véhiculée de lui. La distinction renvoie surtout à la singularité et même à une forme de supériorité, auxquelles aspire le « gentilhomme des lettres » qu'est Régnier. Est distingué celui qui sait se conformer aux usages d'un groupe, mais qui sait surtout s'en démarquer par une personnalité saillante. C'est l'art de ne pas blesser les convenances tout en n'abdiquant rien de sa propre singularité. La distinction est le contraire du conformisme sans rejoindre toutefois l'attitude qui consiste à prendre systématiquement à rebours les usages, attitude qui précisément horripile Régnier.

Il n'est certes pas facile de faire le tri dans la pensée de Régnier, dense, étalée sur plusieurs décennies, parfois contradictoire. En outre, parmi les trois auteurs au centre de cette étude, Régnier est de toute évidence le plus délibérément moderne – bien qu'il se défie farouchement de tout modernisme. On peut néanmoins inventorier quelques grands traits classiques qui font partie de son bagage ordinaire.

1. Elle a d'ailleurs été brandie par un critique admiratif, P. Delior : « En un temps brutal, M. H. de Régnier écrit des œuvres dont l'originalité suprême est d'être distinguées. Le mot a été bien galvaudé et n'exprime plus la précieuse qualité d'autrefois. Lorsqu'on lit un roman de M. de Régnier cette distinction exquise est la première impression qu'il nous donne et qui enchante. Elle est d'un autre temps et son charme s'augmente d'être suranné » (« *Le Passé vivant*, de Henri de Régnier », *La Plume*, 1^{er} juin 1905, p. 445).

1. Une langue animée

Par « langue animé », on entendra deux choses. Dans un sens concret, « animé » signifie dynamique, en mouvement. Mais la langue « animée » que réclame Régnier est aussi une langue « douée d'âme ». Comme France, il attache beaucoup de prix à ce que la pensée soit à la source de l'expression. Les deux auteurs relaient une doxa d'époque, et Boylesve à leur suite semble se souvenir de Bourget dans ce reproche aux modernes :

Ce qui est vraisemblable, hélas ! C'est que nous avons été de grands bêtas, en accordant une importance à des éléments qui n'en ont point, et en convertissant, comme nous-mêmes, la littérature au matérialisme. Les faits, ce sont des signes comme les mots. Une littérature qui arrive à conférer des dignités excessives aux mots est proche de la décadence [...]. (CLV, p. 9)

Revenons un instant sur cette fiévreuse question de la Belle Époque. Au contraire de la modernité, qui fait de la langue l'objet même de la littérature, le classicisme est attaché à l'idée que la langue et la pensée doivent aller de pair. En conséquence, et pour reprendre la formule de Michel Foucault, « le langage classique n'existe pas. Mais il fonctionne¹ ». Gustave Lanson émet une idée similaire lorsqu'il écrit que dans la phrase du Grand Siècle, les mots se veulent « l'algèbre de la pensée² ». En accord avec cette idée, Régnier se fait un devoir de rigueur dans le choix et dans l'agencement des mots. Ses contemporains ont abusé de l'expression vague, résultat de l'autonomisation des vocables, qui recèleraient désormais en eux-mêmes la valeur qu'ils trouvaient auparavant dans leurs rapports. Lui s'y refuse, au moins jusqu'à un certain point, même lorsqu'il prend sa plume de poète symboliste. Son ambition est, comme celle d'Anatole France, de se ressaisir d'une parole transitive, d'une expression ferme, précise, consistante, où les mots s'enchaînent selon des associations qui se soient pas idiosyncrasiques, recréant d'abord dans la langue la relation qu'il veut réinstaurer dans une communauté de pensée humaine – même si

1. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, p. 93. Louis Marin ajoute : le « discours classique » est un système établi sur la « présupposition de l'adéquation parfaite du signe, de la chose et de l'idée, d'une coextensivité absolue, à travers le langage, de la pensée et de l'être » (cité par J.-Ch. Darmon et M. Delon (dir.), *Classicismes, op. cit.*, p. 7). La philosophie cartésienne est sans doute à l'œuvre derrière cette conception. *Cogito ergo sum* : la pensée manifeste l'être qui l'exprime. Il serait intéressant de se demander si une telle conception peut encore être partagée par France, Régnier ou Boylesve, qui vécurent le bouleversement freudien (et en eurent peut-être l'intuition) : le *je pense* cartésien fait place au *ça pense* du psychanalyste autrichien. Quelle est la position de France, Régnier ou Boylesve, dans cette contradiction entre la pensée classique – qui est la leur dans une certaine mesure – et ces révélations modernes, qu'ils n'ont pas ignorées ?

2. G. Lanson, *L'art de la prose, op. cit.* C'est cette même idée que développe Roland Barthes cinquante ans plus tard : « L'économie du langage classique (Prose et Poésie) est relationnelle, c'est-à-dire que les mots y sont abstraits le plus possible au profit des rapports. [...] [Les] "mots" [du langage classique], neutralisés, absentes par le recours sévère à une tradition qui absorbe leur fraîcheur, fuient l'accident sonore ou sémantique qui concentrerait en un point la saveur du langage et en arrêterait le mouvement intelligent au profit d'une volupté mal distribuée. [...] On s'enchant de la formulation qui les [les mots] assemble, non de leur puissance ou de leur beauté propres. [...] usés dans un petit nombre de rapports toujours semblables, les mots classiques sont en route vers une algèbre [...] » (R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Œuvres complètes*, Seuil, t. I, 1993, p. 162-163).

l'idéal est parfois distinct de la pratique et qu'il cède épisodiquement, à son insu peut-être, à une certaine évanescence référentielle¹.

Dans les mécanismes cognitifs à l'œuvre dans l'écriture classique, on l'a bien compris, c'est l'idée qui précède le mot². Le mot sans la pensée appauvrit la langue, et à ce titre Régnier lutte autant que France contre le processus d'autonomisation de la langue si typique de son époque, refusant de croire que le mot puisse se suffire à lui-même indépendamment de la pensée qui l'anime : « Les écrivains qui se plaignent le plus de la pauvreté de la langue sont ceux qui, dépourvus d'idées, s'appliquent surtout au bon usage des mots » (C., 1890, p. 236). La pensée de M^{me} de Sévigné selon laquelle « C'est une jolie chose que de savoir écrire ce que l'on pense » lui tient à cœur : non seulement elle ouvre dans ses *Cahiers* les réflexions de l'année 1900, mais elle figure encore sur la page de garde d'un des livrets.

D'autre part, Régnier partage avec son aîné la certitude qu'un lien nécessaire unit la chose au mot, indépendamment de la conscience de ses utilisateurs (qui se cantonnent à ce rôle et n'usurpent pas celui de créateur). On n'est pas loin, là encore, des présupposés de la conception classique : il n'existe d'expression juste qu'autant que le lien est étroit entre la chose désignée et le signe linguistique qui la désigne. L'écrivain ne peut que retrouver (et non véritablement créer) l'expression qui correspond le mieux à ce qu'il veut exprimer :

Le poète doit considérer les choses et non les mots. Quand il met dans ses vers « un couchant rouge », ce ne sont pas simplement deux mots qui sont là, c'est la pourpre même du ciel. Les mots viennent tout seuls et il y a un tact divin à les choisir correspondant d'une façon expresse aux choses qu'on veut dire. (C., 1887, p. 98)

Même s'il est malaisé de tracer une ligne nette entre un jeune Régnier symboliste et un Régnier classicisant plus tardif, il y a bien une évolution dans ses représentations linguistiques. Difficile de ne pas entendre résonner la déclaration mallarméenne derrière celle de son ancien disciple : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calice sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets³ ». Plus classique que symboliste sur ce point, Régnier refuse quant à lui de signer le divorce entre les mots et les choses.

Il est cependant plus facile de faire le départ entre un Régnier poète et un Régnier prosateur⁴. Le devoir d'exactitude est plus impérieux encore lorsqu'il s'agit de prose :

1. Par exemple, l'hypallage chère aux Symbolistes et aux Décadents se trouve en nombre même dans sa prose la plus apparemment classique. Un exemple : Julie, parcourant les brochures grivoises prêtées par Gros Ami, « en tournait les pages furtives » (DM, p. 85).

2. On hésite à rappeler l'adage tiré de *L'Art poétique* de Boileau : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ».

3. S. Mallarmé, *Avant-dire au « Traité du verbe » de René Ghil*, 1886.

4. Les contemporains l'ont d'ailleurs fait. A.-É. Sorel par exemple : « Il y a deux hommes chez Henri de Régnier, le poète et le prosateur, l'un inspirant l'autre. / Les vers de l'un cherchent la formule ; la phrase rapide et souple de l'autre la découvre ; la rêverie suggère des images, l'intelligence les choisit ; l'un est multiple et l'autre unifié » (« Le poète et le romancier chez Henri de Régnier », *La Renaissance latine*, avril-mai-juin 1904, p. 594-604).

La difficulté que j'ai à écrire en prose me vient de ceci : le mot juste me surabonde. Ma représentation des idées ou des objets me vient en nuances. Le désir de tout exprimer me fait fausser les proportions de la phrase par l'inclusion de trop d'éléments expressifs. (C., 1891, p. 263)

Régnier pense donc devoir acquérir une maturité avant d'écrire des romans, car l'imagination doit se soumettre à une plus rude discipline que le vers, si elle veut s'emparer du mot juste et ne pas s'éparpiller en notations accessoires. Le multiple convient au vers, qu'une force en quelque sorte centrifuge anime, tandis que la prose, mue par un mouvement centripète, doit se rassembler et tendre vers l'unité. Dans l'imaginaire régnierien, prose et poésie ne sont certes pas des catégories imperméables¹, mais son ambition, pour le roman du moins, est d'atteindre une prose brute, qui ne soit pas poésie :

Faire de la prose qui soit² réellement de la prose – sans rien de poétique, quelque chose de finement simple, et un emploi strict du mot sans l'embellir, dans la tradition de Crébillon fils, un des seuls prosateurs, au sens vrai du mot³. (C., 1888, p. 136)

L'objectif est sans doute bien différent pour ce qui est des contes, qui ne sont pas au cœur de notre propos⁴. Peut-être serait-il plus juste, dès lors, de distinguer, plutôt que l'auteur en vers et l'auteur en prose, un Régnier poète – qui comprend aussi bien le faiseur de vers que le conteur – et un Régnier romancier ; autrement dit, un Régnier symboliste, poète et conteur, et un Régnier classique (ou qui s'efforce de l'être), romancier.

Il ne faudrait pas pourtant donner trop de rigidité à cette partition. Ces pensées d'un moment sont à prendre avec circonspection, et il n'est pas dit que de tels projets aient été réellement mis à exécution, ni qu'ils aient été plus que la tentation d'un moment. En effet, de fréquents scrupules de Régnier, en qui le symboliste ne meurt jamais tout à fait et qui parfois fait entendre ses réserves, fissurent ce beau système classique. Régnier est décidément un penseur bicéphale (ainsi que l'amphisbène qui lui est cher⁵). Ainsi, la clarté, premier impératif classique, ne lui semble-t-elle pas toujours aussi souhaitable, et l'auteur des *Contes à soi-même* ne reniera jamais ses premières amours, son goût de la suggestion et du mystère.

Que la clarté soit une des qualités les plus belles de notre littérature, une de celles qui font sa force traditionnelle et la parent d'un éclat précieux, je n'en disconviens nullement, mais il

1. La poésie, ainsi, ne dépend pas du vers, et il n'est pas rare que Régnier, dans des articles, qualifie de « poète » un prosateur. Ainsi de Nerval qui, « pour être poète, n'avait pas besoin des signes extérieurs de la césure et de la rime » (H. de Régnier, « Figures romantiques », *Portraits et Souvenirs*, *op. cit.*, p. 36).

2. L'édition de D. J. Niederauer et de F. Broche transcrit « sort » mais « soit » semble plus probable.

3. Cette aspiration à l'expression juste a des accents flaubertiens (par exemple : « Il faut lire, méditer beaucoup, toujours penser au style et écrire le moins qu'on peut, uniquement pour calmer l'irritation de l'idée qui demande à prendre une forme et qui se retourne en nous jusqu'à ce que nous lui en ayons trouvé une exacte, précise », *Pensées de Gustave Flaubert*, C. Franklin Grout (éd.), Louis Conard, 1915, p. 4).

4. Sur ces questions, voir B. Vibert, *Poète, même en prose : le recueil de contes symbolistes, 1890-1900*, Presses universitaires de Vincennes, 2010.

5. Ce serpent mythique pourvu d'une tête à chaque extrémité de son corps donne son nom à un roman de 1912.

ne faut pas oublier non plus que les auteurs obscurs et difficiles ont une place importante et méritée dans nos lettres françaises. Quelques-uns même de nos plus grands écrivains n'échappent pas à ce reproche d'obscurité. Citerai-je Rabelais, dont l'œuvre encyclopédique n'est ni lisible, ni compréhensible sans une explication continuelle ? Citerai-je Ronsard, que ses contemporains eux-mêmes prirent soin d'éclaircir de commentaires ? [...] Pourquoi, en faveur de leur singularité, ne les dispenserions-nous pas des moyens ordinaires d'expression¹ ?

Cette obscurité, il ne l'admet pas seulement chez d'autres, il ne se l'interdit pas :

Ces temps-ci, j'ai beaucoup repensé aux vers de Mallarmé. Je sens en moi comme un retour vers cette poésie elliptique, énigmatique. Il me semble que j'ai abusé un peu du style direct et qu'il serait bon de mettre un voile sur le visage de la muse. (C., 1911, p. 641)

Cette remarque peut-elle s'étendre aux romans ? On peut présumer chez Régner un classicisme qui, en même temps qu'il s'affirme, ne fait pas l'économie d'une part d'obscurité. C'est que ce classique de la dernière heure est aussi un moderne, qui a le sentiment aigu de la complexité du monde, et qui ne veut de classicisme qu'à condition qu'il ne soit pas une entrave à son exploration artistique, mais un auxiliaire.

Ce n'est donc pas un classicisme étroit qui habite sa réflexion. Le style, ainsi, ne se limite pas à l'expression de la pensée, aussi juste soit-il ; il l'excède :

La beauté d'un style est faite, pour une part, de ce que l'écrivain ne peut pas exprimer. C'est cet indicible qui colore par derrière la phrase d'on ne sait quel reflet mystérieux [...]. (C., 1893, p. 352)

L'idée fait florès depuis Flaubert : deux esthétiques complémentaires – schématiquement, l'une classique, l'autre moderne – doivent cohabiter :

Il faut deux choses à un livre : une ossature solide, logique, nécessaire, qui le fixe bien dans la mémoire ; là-dessus, fleuriront les chairs du style et les chevelures. De sorte qu'un double souvenir en restera : l'un, net, vivant et, si l'on peut dire, durement spectral par ce squelette de raison, l'autre fantomatique, fait de l'ombre du premier et de tout ce dont il se pare². (C., 1893, p. 358)

La métaphore est éloquente, et mêle intimement la froide raison classique (qu'isolée, Régner reproche aux néo-classiques) à l'expression énigmatique de tout ce qui, de la vie, se dérobe à la claire intelligence (le monde des sensations et des émotions est l'un des champs d'investigation).

La clef réside peut-être là : ce n'est finalement pas tant un *style* classique vers lequel tend

1. H. de Régner, « À propos de Mallarmé », *Portraits et Souvenirs*, *op. cit.*, p. 88-89.

2. Flaubert dit à peu près la même chose, au moyen des mêmes métaphores : « La forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie » (*Pensées de Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 32). On songe également au thyrses baudelairien, bâton symbolisant la volonté et la raison, autour duquel sinuent les « méandres capricieux [...] des tiges et des fleurs », qui symbolisent la fantaisie et l'imagination. Dans cette image encore, la pensée est l'élément solide, le tuteur qu'enrobe l'élément imprévisible de l'art, solidaire : « Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ? » (Ch. Baudelaire, « Le thyrses », *Le Spleen de Paris*, XXXII, 1869.)

Régnier, qu'une *écriture* classique, une contexture linguistique – cela, il faudra le vérifier¹ –, le style demeurant l'apanage mystérieux d'une expression toute personnelle.

Régnier a toutefois ceci de commun avec les classiques de l'Ancien Régime qu'il défend l'idéal d'une pensée concentrée et fulgurante. Au reste, cette idée (également chère à France et à Boylesve) que la qualité d'un texte est fonction inverse de la quantité verbale qui le compose est peut-être aussi mallarméenne² que classique chez lui. Ses efforts tendent vers une pensée ramassée, qu'il admire en particulier dans la pensée aphoristique :

La vie logique, sentimentale, spirituelle, des hommes du XVII^e et du XVIII^e siècle aboutissait naturellement à des maximes et à des formules. La nôtre, complexe, désordonnée et imbécile, aboutit à des romans. La Rochefoucauld et Chamfort ont écrit trois cents maximes – Barrès s'analyse en volumes. (C., 1894, p. 381-382)

À l'instar de ses deux collègues académiciens, la prolixité l'effraie. La cause de l'abondance contemporaine est à chercher dans la vie même, intrinsèquement fragmentaire. Dans ce système, écriture et morale sont interdépendantes. Si Régnier imprime un tour classique aux romans qui nous occupent, c'est peut-être parce qu'il ambitionne de dominer en quelque manière le désordre moderne, qu'il constate avec impuissance lorsqu'il s'efforce de le consigner dans son journal : « Je voulais tenir ce Journal avec suite. Impossible : la vie est trop divisée, morcelée » (C., 1907, p. 582). Le roman se veut-il un palliatif à cette nature de la vie moderne, qu'il conjurerait en l'organisant en un tout cohérent ?

La langue énergique, pour ainsi dire coagulante, qu'il veut mettre au point n'a pourtant rien d'une langue d'école, pétrifiée par une rhétorique laborieuse. La manière dont il rapporte les procédés éculés dans lesquels M. Le Varlon de Verrigny médite son discours laisse poindre la raillerie : chez ce pénitent en chemin pour le couvent dont il espère obtenir le pardon, la préoccupation formelle est dénuée de toute sincérité, et l'orgueil accompagne l'*elocutio* assez mécanique de son discours et le spectacle qu'il entend donner de son repentir :

Un petit village que le carrosse traversait montrait ses volets fermés et ses portes closes, et personne ne vint au seuil, pour voir, au bon pas de ses chevaux, M. Le Varlon de Verrigny s'en aller vers Dieu ; si bien que M. Le Varlon de Verrigny, qui avait mis la tête à la portière se renfonça avec quelque humeur dans les coussins et se reprit à ajuster les périodes de son discours et à en achever l'éloquente perfection. (RMB, p. 128-129)

Le personnage n'est pas pris au sérieux, et ces vieilles recettes aiguissent l'ironie de Régnier³. Pour lui, on doit pouvoir deviner l'esprit qui est à l'origine du discours, même s'il se manifeste

1. Voir nos conclusions à ce propos (*infra*, p. 262 *sqq.*).

2. Mallarmé espérait faire tenir l'histoire du monde en quatre pages.

3. La rhétorique est donc aussi suspecte à Régnier qu'à France. Cette hostilité est à penser dans un contexte de crise de la rhétorique scolaire, qui se sclérose dans la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'à être évacuée de l'enseignement secondaire dans la grande réforme de 1902. Sur ces questions, voir l'article d'A. Compagnon « La rhétorique à la fin du XIX^e siècle (1875-1900) » (dans M. Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, PUF, 1999, chap. 24, p. 1215-1250). Il est par exemple révélateur que Renan, le maître avoué de France, donne son coup de griffe à la rhétorique dans son discours de réception de F. de Lesseps

dans un cadre phrastique qui n'a pas toute liberté. C'est pourquoi Régnier dit sa réticence à l'égard des expressions figées :

J'aime le mot, mais isolé, sans jonction, et je déteste l'expression, qui accole plusieurs termes et en répète, dans le discours, l'association, qui pouvait être juste une première fois qu'elle fut tentée, mais qui bientôt se vicie, se désassortit. Les bons écrivains écrivent avec des mots, les médiocres se servent toujours d'expressions. (C., 1890, p. 234)

Il faut redonner vie au mot, qui dépérit sitôt qu'on l'enchaîne à d'autres vocables dans des catachrèses ou autres expressions communes, qui fossilisent la langue. La langue vaut par les relations qu'elle crée entre les mots, certes, mais ces relations doivent rester souples. Il ne se contente donc pas de reprendre des collocations du siècle ou de l'avant-siècle passés, mais s'amuse au contraire à remotiver les expressions figées, avec une impertinence de bon aloi. Les exemples ne manquent pas, qui introduisent du jeu dans le rivetage trop serré des tours idiomatiques en même temps qu'ils en assouplissent la pensée :

Aussi était-il considéré par beaucoup comme une heureuse circonstance et comme un véritable bienfait de la Providence que le meurtre de M. d'Escandot eût fait déborder, de sa goutte de sang, ce vase de scandale et d'ignominie. (P, p. 187) [*C'est la goutte qui fait déborder le vase.*]

Voilà quelqu'un, pourriez-vous dire, qui gagnera le ciel, sinon par les voies où s'engagent les héros et les saints, au moins par le grand chemin qui y mènera le commun des élus. (RMB, p. 11) [*prendre une bonne/mauvaise voie = adopter une conduite morale*]

[...] sans autre laurier aux tempes qu'un petit bonnet de tricot qui lui couvrait les oreilles et la nuque pour les garantir du froid. (RMB p. 22) [*porter des lauriers, en signe d'élection*]

Au lieu de se glisser humblement au paradis, pour ainsi dire par la chatière, pourquoi n'y entrerait-il pas à portes ouvertes [...] (RMB, p. 142) [*entrer quelque part par la petite porte = par des moyens peu prestigieux, mais aussi faire passer un chameau par le chas d'une aiguille = tenter l'impossible ? La mention du paradis appelle peut-être une autre référence biblique, la « parabole de la porte étroite » de l'Évangile (Saint-Luc, 13, 24-29).*]

[*L'euphémisme figé « le dernier voyage » (la mort) est revigoré par anticipation. La syllepse en ménage la révélation.*] [le] glorieux voyage de M. de Morambert à la cour du Grand Duc précède celui que vient de faire [...] ce pauvre M. de Chaumusy, de ce monde-ci en l'autre. (E, p. 82)

à l'Académie, en 1885 : « Vous avez horreur de la rhétorique, et vous avez bien raison. C'est, avec la poétique, la seule erreur des Grecs. Après avoir fait des chefs-d'œuvre, ils crurent pouvoir donner des règles pour en faire [...]. Le succès oratoire et littéraire n'a jamais qu'une cause, l'absolue sincérité » (*ibid.*, cité p. 1215-1216). Les arguments contre la rhétorique seront inlassablement repris, formalisme étouffant l'originalité, insincérité bridant l'idée et le sentiment. Le débat est encore brûlant au moment où Régnier écrit la plupart de ses romans. Comme France, Régnier appartient à l'une des dernières générations d'élèves à avoir suivi la classe dite de rhétorique : dès 1885, elle est bannie des programmes scolaires, même si la classe de rhétorique conservera ce nom jusqu'en 1902. Elle survit un temps sous d'autres noms – preuve de sa mauvaise presse –, la « composition », l'« art d'écrire » ou même l'« éloquence, qui serait la rhétorique diminuée du formalisme qui la discrédite » (*ibid.*, p. 1231). C'est un véritable changement de modèle éducatif qui est en jeu : dans un esprit de rupture avec la tradition et au nom de la modernité, les anciens exercices de la rhétorique, tels que narrations et discours, jugés artificiels voire sophistiqués, sont remplacés par l'explication de texte et l'histoire littéraire (les deux chevaux de bataille de G. Lanson, qui réserve le premier à l'enseignement secondaire, la seconde à l'enseignement supérieur). L'intérêt se trouve ainsi déporté de l'écriture vers la lecture, dans le but de favoriser l'esprit scientifique : désormais le raisonnement l'emporte sur la mémoire, l'empirisme sur la culture, l'induction sur la déduction.

Dans les exemples qui précèdent, le procédé est similaire : la métaphore lexicalisée, dont l'image n'apparaît plus au lecteur, rendu indifférent par l'accoutumance, est brisée pour être reconfigurée, soit parce qu'elle est démantelée ou complétée pour attirer à nouveau l'attention sur elle, soit parce qu'elle est ravivée par une image voisine plus ou moins cocasse qui se surimpose à elle et, par attraction, lui rend son pouvoir imageant. Dans ces jeux d'esprit, qui plus est, la métaphore est souvent filée (notamment en contexte grivois) pour mieux porter l'accent sur sa réorientation. L'effet burlesque qui en résulte, quoiqu'un peu facile, est souvent très efficace et très plaisant.

Dans une variante de ce modèle, l'entremise d'un pronom de reprise permet la relecture d'expressions imagées, réhabilitées dans un sens propre (ou l'inverse) :

Aussi [...] se contentait-il de ce qu'il trouvait sous la main. Et les servantes s'apercevaient vite qu'il l'avait prompte et hardie. (RBM, p. 24-25) [*avoir quelque chose sous la main = à sa portée*] [...] après avoir réjoui vos yeux, [elle] vous les fermera au besoin. (E, p. 100) [*fermer les yeux de quelqu'un = lui rendre les derniers devoirs*]

[...] le sieur Coiffard, en présentant les assiettes, ne paraissait pas autrement dans la sienne. (E, p. 157) [*ne pas être dans son assiette = ne pas se sentir en forme*]

Bien sûr, le procédé n'appartient pas en propre à Régnier. On relève de semblables traits chez France ou chez Boylesve. Chez le second, par exemple, la belle Lorette rêve que le diable, son amant d'une nuit, revienne la visiter : « Tous ceux qui la rencontraient étaient bien certains qu'elle avait le diable au corps, et c'était précisément de ne l'y avoir pas qu'elle se plaignait » (PF, p. 22). Il faut remonter aux ancêtres communs classiques pour expliquer cette parenté de style.

2. Une prose fluide

Les conceptions stylistiques se lisent aussi en creux dans la critique d'autrui :

Il manque à Hugo, pour être un tout à fait grand prosateur, d'avoir un style plus périodique, plus composé. Son style vit, mais il a une sorte de vie énormément rudimentaire. La phrase a une structure essentielle, mais sans jointures. Elle ne s'articule pas assez ; elle ne crispe pas ses muscles, elle a une vie tactile et vibratile d'infusoire, elle n'a pas le [mot manquant ou illisible] des organisations plus complètes, mais elle est merveilleusement colorée en sa vie gélatineuse de méduse de mer. C'est un style de sensitif et d'intuitif, non de raisonneur ou de logicien. Aussi ses livres sont-ils une sorte de fragment continu, quoique la composition générale soit très adroitement symétrique, mais dans le détail, il y a ajustage plus que cimentation. (C., 1893, p. 339)

Cette phrase « articul[ée] », pourvue de solides « jointures » qui fait l'admiration de Régnier, c'est d'abord celle des classiques qui, à la différence des modernes, en soignent la finition et en respectent l'ordre relationnel. La période souple et chevillée n'a rien à envier à la phrase disloquée, invertébrée du XIX^e siècle – la phrase faite de juxtapositions et d'oppositions binaires

de Hugo par exemple. La préférence de Régnier semble aller à la première façon, malgré son admiration jamais démentie pour Victor Hugo. Une traduction grammaticale de la métaphore organique de la *jointure* peut être la *conjonction* (l'origine morphologique des deux termes y invite), qui fera plus loin l'objet d'un examen approfondi.

Pour Régnier, « le vrai style n'est qu'unité » (C., 1902, p. 478). C'est l'unité qui manque aux œuvres contemporaines, décousues¹, inachevées. En cette opinion, Régnier montre certaine distance envers l'héritage romantique, qui met à l'honneur le fragment et l'ébauche pour ce qu'ils révèlent du processus de pensée à l'œuvre chez l'artiste. Mais depuis Flaubert, la phrase idéale redevient un tout organique, comme le veut cette somptueuse métaphore filée tirée des *Cahiers* : « Le substantif est une racine qui se tige par le verbe et se fleurit par l'épithète² » (C., 1893, p. 339).

Ce style lié (on note ici que l'imaginaire de Régnier ne prend guère en compte le « style coupé » d'un autre classicisme) qu'il appelle de ses vœux est pourtant ambigu et témoigne là encore d'une sensibilité double, qui manque peut-être de clairvoyance sur elle-même. Gilles Philippe³ nous fournit un cadre théorique pour penser l'imaginaire linguistique de Régnier. Pour lui, la fin du XIX^e siècle orchestre la transition entre un paradigme rhétorique, qui s'analyse en termes de lexiques, figures et rythmes, et un paradigme syntaxique moderne, qui décompose la phrase grammaticalement. Comme Julien Piat l'a montré, la phrase longue est un bon observatoire de cette mutation de la sensibilité linguistique : insensiblement, elle supprime la période. Dans quel modèle Régnier se situe-t-il ? Une définition de la période aide à le préciser. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse⁴ donne :

Rhétor. Assemblage de propositions qui, liées entre elles, forment un sens complet, par le rapport qu'elles ont les unes avec les autres [...]. La PÉRIODE doit pouvoir être saisie comme d'un coup d'œil ; sa mesure est donc limitée par la faculté commune d'apercevoir et d'embrasser tout le cercle d'une pensée. (Marmontel) [...]

Un autre Larousse du XIX^e siècle ajoute :

[...] la réunion de plusieurs propositions dans la même phrase, suivant un certain arrangement, constitue ce qu'on appelle une *période*. Pour qu'il y ait *période*, il ne suffit pas que les propositions se fassent suite, il faut encore qu'elles soient enchaînées les unes aux autres et que le sens, suspendu après chacune d'elles, ne soit complètement achevé que dans la dernière⁵.

1. C'est le terme employé à propos du style des Goncourt : « J'ai relu ces temps-ci plusieurs romans des Goncourt, et j'ai été frappé de leur décousu, de leur incohérence. Jamais, dans leurs livres, ce mouvement qui mène au bout événement, personnage, etc. » (C., 1903, p. 509)

2. Pour un commentaire détaillé du passage, voir G. Philippe, « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien », art. cité, p. 233.

3. G. Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Gallimard, 2002.

4. P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* [ressource électronique], Redon, 2002.

5. Cité par J. Piat, « La langue littéraire et la phrase », *La langue littéraire, op. cit.*, p. 204.

La période suppose une « hypotaxe serrée¹ ». Selon cette définition, il n'est pas certain que Régnier applique à la lettre le modèle périodique. Certes, d'un point de vue structurel, les propositions sont soigneusement enchaînées les unes aux autres par des outils coordonnants et subordonnants, d'ailleurs surabondants, mais sous l'angle sémantique, il ne semble pas que le sens décisif soit différé dans une clausule, clef de voûte de tout l'édifice, ni même qu'il s'embrasse « comme d'un coup d'œil ». Une autre définition complète la notion :

Faisant le tour d'un concept central, avec ses tenants et ses aboutissants, la période artistique est une phrase de haut vol et de long souffle, nombreuse et équilibrée selon les besoins de l'expression et dont la mélodie, montée par paliers successifs à son point culminant, redescend progressivement, plus ou moins vite (souvent avec des suspensions, des parenthèses, des rémissions) jusqu'à son point de chute, dont la note basse termine une clausule qui coïncide avec une image plus saisissante, plus brillante, plus belle, plus profonde ou plus poétique².

Les deux définitions s'accordent sur une double nature de la période : sémantique et rythmique. La période, appareil rhétorique abouti, réalise l'idéal aristotélien, *docere, placere, movere* : c'est aussi bien une structure propre à l'exposé d'idées, qu'elle organise savamment, qu'un instrument de séduction mélodique. Or, chez Régnier, si l'unité thématique est fréquente, le schéma rythmique de la période, constituée d'une protase initiale qui a charge de faire monter le ton, puis d'une apodose, où l'intonation redescend, ne se rencontre qu'accidentellement. La phrase longue régnérienne a plutôt cette morphologie :

Sans la poudre, ils [les cheveux de M^{lle} de Fréval] eussent entouré son visage d'une abondante dorure dont la somptuosité eût contrasté avec la modestie de son costume où, sous une quasi-pauvreté d'habit³, elle apparaissait cependant avec tout, dans son air, d'une fille de qualité, ce qu'attestaient également le carrosse où elle voyageait et les gens qui l'accompagnaient, lui appartenant, car M^{lle} Gogotte Bichelonne aussi bien que M. Nicolas Harquenin étaient visiblement à son service et chargés de veiller sur elle. (E, p. 18)

La période, initialement conçue pour le discours, ménage une unité respiratoire que ne possède pas le modèle régnérien : sa phrase donne au contraire l'impression de suffoquer un peu, de s'essouffler en prolongements inattendus, bref, de retarder sa fin. Cela tient sans doute à une différence observée par Julien Piat (déjà soulevée plus haut) : pour resserrer sa structure, la période appelle un travail « à gauche », tandis que la phrase longue moderne se caractérise par un travail « à droite ». La clôture de la structure n'est donc plus programmée, et elle peut potentiellement s'allonger à l'infini, rompant avec l'effort de maîtrise classique :

[...] accumuler des éléments à gauche de la phrase permet de reculer l'apparition de la proposition principale, mais elle finira par être énoncée ; accumuler des éléments à droite, c'est ajouter alors que rien, en principe, n'est plus indispensable syntaxiquement⁴.

1. I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012, p. 200. I. Serça rappelle que la période ne ressortit pas seulement à une définition sémantique et syntaxique, mais prosodique également (voir *ibid.*, p. 54).

2. H. Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 1961, cité par J. Piat, « La langue littéraire et la phrase », art. cité, p. 204.

3. À noter, le génitif hébraïque, d'un goût très fin-de-siècle.

4. J. Piat, *ibid.*, p. 213-214.

La phrase régnérienne privilégie bel et bien un travail à droite. La principale intervient assez tôt dans la phrase – elle ouvre la phrase dans l'exemple donné –, si bien que les nombreuses subordonnées qui s'y suspendent n'ont aucun caractère de nécessité, et apparaissent comme des ajouts grammaticalement facultatifs.

La période est sans doute un modèle présent à l'esprit de Régnier. On le comprend aisément, si l'on en croit Roland Barthes, qui voit en elle « une phrase "agréable", parce qu'elle est le contraire de ce qui ne finit pas¹ ». Ce n'est pourtant pas le modèle que le romancier met effectivement en œuvre. Sa phrase est bien davantage une phrase longue qu'une période, dont elle n'est qu'un leurre, et échoue à devenir ce canevas rassurant, que l'esprit englobe et appréhende tout entier, dans sa circonscription et sa nécessité fonctionnelle. En voici quelques exemples, prélevés tout à fait au hasard des romans. Toutes ces phrases obéissent moins à un dessin d'ensemble qu'à une progression par association d'idées :

Ce qu[e M. de Bercaillé] voyait ne pouvait pas lui laisser le doute d'être importun, mais il n'en montra rien et s'avança de quelques pas dans la chambre, le chapeau à la main, dont il fit un beau salut au corps nu de Marguerite et à M. de Bréot, qui enfilait prestement ses caleçons ; puis, sans se déconcerter, il s'assit sur une chaise qui se trouvait là et, après un moment de silence, s'adressa à M. de Bréot. (RMB, p. 118-119)

Alors, [M. de la Péjaudie] en sautait [du carrosse] lestement, la flûte aux doigts, et se mettait à en jouer, afin, disait-il, de remercier la nature pour ses beautés qui nous attachent à elles et qui font de ce bas monde un séjour si agréable qu'il y aurait ingratitude à n'y pas prendre tous les plaisirs qu'il nous offre. (P, p. 75)

Il fallait donc devancer à propos ce qui ne manquerait pas d'arriver dans la suite par l'opération même de la nature, qui, livrée à elle-même, est souvent maladroite, tandis que lui, Corvisot, se chargeait de ménager juste à point à M. le maréchal un petit mal, qui aurait l'avantage de le préserver d'un plus grand, et de détruire en lui cette sorte d'arrogance et de fatuité corporelles dont témoignaient l'embonpoint de sa personne et le teint de son visage. (BP, p. 105)

On peut risquer l'idée que ce modèle linguistique nouveau, qui s'émancipe du modèle périodique des XVII^e et du XVIII^e siècles et que Régnier pressent également opposé à la perception linguistique du XIX^e siècle et du premier XX^e siècle, concentrée sur la phrase, est davantage le fait d'une sensibilité qui prendra son plein essor tout au long du XX^e siècle et qui, après la période, après la phrase, pense le style en terme de *mouvement*. Avant que Julien Gracq n'en formule l'idée, Régnier prépare peut-être l'avènement de cette nouvelle sensibilité, en même temps qu'il constitue le trait d'union entre deux périodes. Le mot *mouvement* est d'ailleurs celui qui lui vient lorsque, formulant ses attentes en matière de prose, Régnier rêve à « une phrase qui contienne, déroule, fixe la description au moyen d'un mouvement » (C., 1889, p. 185). Pour Gracq, l'écriture doit être régie par ce qu'il appelle lui aussi le *mouvement*, cet élan de désir, « traction impérieuse vers l'avant qui meut la main à plume » et suit le « courant de la lec-

1. R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » (1970), *Œuvres complètes*, Seuil, t. III, 2002, p. 588, cité par J. Piat, *ibid.*, p. 217.

ture ». La métaphore du chemin ou du cours d'eau remplace chez lui celle de l'architecture, plus classique. C'est Stendhal¹ qui semble le mieux avoir saisi ce *mouvement* :

Le mouvement – Stendhal n'est guère que mouvement – est déséquilibre, et dissymétrie, et éveil à chaque instant de la force centrifuge. Rien ne compte peut-être chez un romancier que de savoir serrer à chaque instant le courant de vie qui le porte, le *vif du courant*, lequel, dès que le lit sinue, vient comme chacun sait heurter alternativement l'une, puis l'autre rive, toujours déporté, toujours décentré, et sans se soucier jamais de tenir décorativement le juste milieu².

Sans doute Régnier est-il plus attaché à l'idée d'équilibre et de symétrie que Gracq. Toutefois, sa phrase toujours projetée en avant, constituée d'ajouts qui sont autant de jaillissements échappés à la ligne syntaxique et qui pourtant finissent toujours par la rejoindre, cette phrase cousue d'anaphoriques et de connecteurs qui en tiennent les segments de proche en proche mais qui dissimulent mal la faiblesse de la composition globale, n'est peut-être pas très éloignée, en pratique, du *mouvement* défini par Gracq.

Une question demeure. Le style poli³, sans accrocs, qui forme l'idéal régnierien (sinon toujours sa pratique), a-t-il à voir avec l'idéal classique d'un style « sans style » – comprendre : un style impersonnel –, qui gommerait toutes les irrégularités, au point d'effacer ce qu'il manifeste du tempérament de l'auteur ? Certes, le style, dans l'acception actuelle, est d'abord ce qui fait la singularité d'un écrivain. L'idée n'est d'ailleurs pas neuve et, avant d'être relayée par Buffon (« Le style est l'homme même »), l'étymologie du terme en fait foi : le *stilus*, c'est l'outil qui sert à former les lettres. Or, quoi de plus personnel que la graphie ? Mais le positionnement classique ne donne pas la priorité à la main de l'artiste : la théorie classique conçoit le style indépendamment de la personnalité de l'auteur, qui s'efface humblement pour viser une forme d'universalité idéale. Nous avons déjà partiellement répondu à cette question : Régnier, en homme de son temps, confie au style la charge d'exprimer la tournure d'esprit propre à l'écrivain. On a toutefois compris qu'il n'admet pas pour autant tous les solécismes, sous prétexte de style, attaché qu'il est au pouvoir de communication de la langue. Bien au contraire, il n'aime pas (ou plus) les styles qui s'exhibent comme tels, ainsi que l'écriture dite artiste ou toutes formes apparentées, styles ornés et empesés qui affichent par là même leur matérialité linguistique⁴. Toute mesure gardée, le support verbal du texte doit parvenir à se faire oublier, non seulement pour communiquer des idées, mais surtout pour laisser opérer le charme du récit :

1. L'admiration commune de Régnier et de Gracq pour l'auteur de *La Chartreuse de Parme* est une invitation de plus à les confronter.

2. J. Gracq, *En lisant en écrivant, Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 584.

3. Proust parlerait peut-être d'un « vernis des maîtres ». Régnier, comme le remarque G. Philippe, emploie plutôt des métaphores aquatiques (comme Gracq d'ailleurs) pour décrire cet idéal stylistique.

4. C'est du moins l'idéal que formule Régnier : les romans du corpus n'en remplissent sans doute pas toutes les exigences, mais après tout nous pouvons bien trouver du charme, au contraire, à cette écriture plus théâtrale. En outre, Régnier accorde toute son admiration à Flaubert, dont le style, dit-il, se donne pourtant à voir en dépit des efforts du maître. Une fois encore se mesure chez Régnier l'écart entre ce qu'il aime et ce qu'il loue.

Difficile travail de la prose. Une page qui semble bien écrite est à récrire. Il ne faut pas que les mots fassent la saillie qui montre même leur justesse et leur à-propos ; il ne faut pas de relief. La page doit être comme spongieuse et tout doit comme s'y fondre ou s'y dissoudre. Il faut que les mots perdent leur aspect de vocables pour ne plus être que ce qu'ils représentent et signifient. Le bon style est cela et rien que cela. Tout le reste : amusement, souci puéril, trompe-l'œil. Aucun des meilleurs écrivains n'est exempt de ces fioritures ; il y en a chez Pascal, qui sont sur ébène, dans Flaubert sur airain, dans tel autre sur des nacres et des ivoires – chez tous, une part d'arabesque et de ciselures. Une telle page doit être unie au toucher, avec des rondeurs et des inflexions, mais sans relief et nulle incrustation. Le style n'est ni une chenillerie, ni une mosaïque, ni une marqueterie : c'est une chimie. (C., 1897, p. 441-442)

Ces réflexions sont parmi les plus révélatrices du sentiment de Régnier sur le travail de l'écrivain. Anatole France eût pu écrire de même : « Une page qui semble bien écrite est à récrire » : non pas parce qu'elle est mal écrite, ce qui serait une contradiction, mais parce qu'elle l'est trop bien (et sent peut-être « l'huile et la lampe », comme dirait Montaigne), et qu'ainsi surtout, elle trahit une volonté trop indiscreète de « bien écrire ». Un bon écrivain doit se garder de ces styles auto-complaisants qu'on sent spectateurs d'eux-mêmes. Il n'est pas impossible que Régnier se laisse imprégner par le fantasme ambiant d'un génie français, qui fait alors recette. Gilles Philippe rappelle à juste titre que

le cas Régnier doit être pensé dans le débat à long terme entre ceux qui ont donné privilège à une conception du style comme réalité nécessairement singulière et appropriation individuelle de la langue, et ceux qui, à l'inverse, ont cru qu'il existait un « style parfait », c'est-à-dire un bien écrire, souvent qualifié de « classique », dont les préceptes seraient dictés par la langue elle-même et qui aurait vocation à la généralisation¹.

Répétons-le, chez ce symboliste, deux conceptions cohabitent : l'attrait d'un « style parfait » n'éclipse pas son attachement à un style conçu comme mode d'expression personnelle, et il n'ira pas aussi loin que son aîné Anatole France dans la défense d'un style impersonnel – ou plus justement universel². Cela ne va peut-être pas sans contradiction, et s'il loue de Michelet le « style universel³ », on a toutes les raisons de douter que cet écrivain si occupé de soi ait eu pour lui-même le projet d'atteindre à une telle langue. Le tiraillement demeure, entre l'idéal de neutralité classique et l'impératif romantique de traduire dans son œuvre sa vision singulière du monde (ce qui passe aussi par le style), et la tension résultante participe de la dynamique même de l'écriture régniérienne.

Somme toute, il semble que cette sympathie pour les styles prétendument universels soit avant tout la marque du tact tout aristocratique de l'écrivain, qui considère comme un devoir autant envers la politesse qu'envers sa dignité de ne pas s'exposer impudiquement.

1. G. Philippe, « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien », art. cité, p. 235.

2. *Impersonnel* suppose l'effacement de la personnalité. *Universel* rend l'expression personnelle possible, mais alors la personne s'exprime en tant que manifestation singulière d'un esprit humain essentiel.

3. « Ce n'est pas, si on peut dire, un style particulier, c'est un style universel. Ce n'est pas du Michelet, c'est du français, la langue française elle-même. L'encre est classique et je me sens pour ce grand homme une sympathie [...] » (C., 1898, p. 447).

3. Un style généreux

Ce gentilhomme distingué qu'est Régnier compte aussi parmi ses principes celui d'une forme de générosité, qualité noble par excellence, et qui a sa place dans son élaboration stylistique. Sans être abondante à la mesure d'un Rabelais ou d'un Céline, une verve certaine anime la prose de Régnier qui, décidément, des deux veines classiques, tient plus d'un asianisme que d'un atticisme (on observe la tendance inverse chez France et Boylesve).

En effet, l'auteur de *La Double Maîtresse* manifeste à plusieurs reprises une certaine distance envers l'esprit mesuré de tout un pan du classicisme, qui aboutit à la pauvreté des adjectifs et se suffit d'un vocabulaire descriptif élémentaire.

On voit dans Molière combien l'âme française fut alourdie et solidifiée au XVII^e siècle. Elle eut à cette époque un idéal de juste-milieu ; un même soin de modération préoccupe la façon de penser et la manière d'écrire. La représentation des objets par les mots n'est accompagnée d'aucun déterminatif, sinon très simple : les choses sont qualifiées d'admirables ou de dégoûtantes, avec peu de nuances intermédiaires et toujours générales. (C., 1891, p. 261)

Même plus tard, lorsque la quête du mot rare l'aura lassé, Régnier ne renoncera pas à l'apport du XIX^e siècle, qui a considérablement enrichi la palette lexicale dans le domaine de la perception. Incontestablement, son écriture progresse vers une épuration – mais celle-ci est toute relative. Régnier demeure un prosateur pluriel, dont le classicisme, si l'on peut dire, est un classicisme revu à l'aune d'une sensibilité moderne, très attentive à rendre compte de l'infinie nuance des choses perçues.

Régnier semble donc se défier de la tendance à l'abstraction d'un certain classicisme. Ce n'est pas le versant le plus désincarné et dépouillé de l'écriture classique qui a sa préférence. Mario Maurin va même jusqu'à soupçonner Régnier de pencher, plutôt que vers un classicisme louis-quatorzien, vers une forme de maniérisme, d'exaspération de l'esthétique baroque¹. Ses précisions terminologiques sont éclairantes :

On comprend que la tentation soit forte d'envisager un Régnier baroque ; mais aussi que la méfiance soit égale à la tentation. Maniérisme rencontrerait peut-être moins d'objections. Pour qui le situe entre Agrippa d'Aubigné et Corneille, le baroque littéraire français paraît de fibre héroïque, bouillonnant, dynamique, insurgé. Le maniérisme est attiédi, il aime le ralenti. Il est fait de beauté plutôt que de violence, et de caprice plutôt que d'incohérence. Il est recherche, fantaisie, mélange. Il vise à la grâce et à l'élégance aux dépens de l'énergie physique ou émotive. Le bizarre est son élément. Il goûte le grotesque. Il pose avec naturel, a le sens de l'attitude. Il est ironique et précis, mais sa lumière ne fait que mieux cerner les zones de ténèbres ; elles ne s'effacent pas. Il s'entoure d'emblèmes : le masque et le miroir rappellent que tout est illusion

1. Nous n'opposons plus ici le baroque au classicisme, comme ce fut longtemps le cas, notamment dans l'enseignement scolaire. L'idée se répand, à la suite des travaux de Jean Rousset, que le classicisme n'est qu'un cas particulier du courant baroque, dont il serait une cristallisation (*La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, José Corti, 1953). Francis Ponge le traduit par une éloquente métaphore : « Le classicisme est la corde la plus tendue du baroque ».

– à moins que le rêve ne se confonde avec la réalité. Le maniérisme, écrit Pevsner, « rompt délibérément la symétrie, ou l'accuse au point qu'elle devient monotonie ». Ceci encore vaut pour Régnier. Aucun de ses romans qui ne cède à la duplicativité, mais aucun aussi qui ne se décentre, qui n'oscille entre deux pôles temporels ou géographiques présent et passé, Paris et la province, France et Italie ou Proche-Orient ; presque aucun qui ne s'entrebâille pour une lettre, un fragment de journal ou de mémoires, comme on accroche, au mur d'une pièce qu'on a meublée, un tableau¹.

L'interprétation est assez convaincante. Pourtant, parallèlement, l'auteur de *La Pécheresse* se prévaut de condamner les excès qui amollissent la phrase et l'étouffent en l'engorgeant d'éléments accessoires. Il dit aimer la sobriété (lorsqu'elle n'est pas nudité), caractéristique par exemple des lettres de Vogüé, « [...] sans déclamation, d'un style robuste et net, sans cette emphase qui gâte les meilleures pages » (C., 1911, p. 635). La fantaisie débridée, les débordements des écrivains « rares, précieux », qui ont trop le goût de « l'exceptionnel » (C., 1913, p. 665), éveillent sa méfiance. Ses romans même en portent l'indice. Dans les *Rencontres*, M. Ravaut, qui s'adjoint pour collaborateur M. Le Varlon de Verrigny, afin qu'il donne de l'agrément à ses savantes réflexions, réitère cet idéal d'un style uni et canalisé : « il lui fallait reconnaître que bien écrire aide à être lu, et qu'on rebute le public autant par l'obscurité des matières que l'on traite que par un style inégal et rocailleux » (RMB, p. 143). Certes, le style de Régnier, s'il est majoritairement retenu, est loin d'être exempt de ces complications qu'il blâme, et par moment, des excroissances soudaines prennent une ampleur qui semble échapper au contrôle de l'écrivain. Dès ses premiers pas de prosateur, ses amis le mettent en garde contre ce penchant. À propos d'un conte à paraître² : « Tâche donc, sans rien perdre en emberlificotements, à travailler quelque chose en phrases moins longues³ », lui recommande Francis Vielé-Griffin. « Vous compliquez votre style en même temps et à proportion des idées compliquées que vous exprimez : je crois que c'est un tort et que vous auriez avantage au contraire⁴ », enchérit Bernard Lazare. L'écart entre la théorie et la pratique mérite sans doute un éclaircissement.

4. Un devenir classique ? Classique, moderne... Régnier avant tout

Il faut sans doute repositionner la question : Régnier – du moins le Régnier d'après 1900 – n'a jamais prétendu ni innover ni conserver⁵ ; dans son intention, son œuvre n'est ni un

1. M. Maurin, *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, *op. cit.*, p. 272.

2. H. de Régnier, « Une Anecdote », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 17, 1^{er} août 1891, p. 61-66, repris sous le titre « La Couronne des Gnidiens » dans le recueil *Contes à soi-même* de 1893 avant d'en être écarté (pour excès de sophistication ?) lorsque ce recueil deviendra une section du macro-recueil *La Canne de Jaspe* (1897) (B. Vibert (éd.), préface aux « Contes à soi-même » dans *Contes symbolistes*, t. II, Grenoble, Ellug, 2011, p. 422).

3. F. Vielé-Griffin à H. de Régnier, lettre du 27 juillet 1891, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 615.

4. B. Lazare à H. de Régnier, lettre inédite, 31 juillet 1891, reproduite dans *Correspondance*, *ibid.*, p. 615.

5. Cette remarque est à nuancer pour le jeune Régnier, celui des *Entretiens politiques et littéraires* notamment : dans les années 1890, Régnier est bien l'un des acteurs de la « mode » littéraire, et il assume ce statut.

« laboratoire » ni un « conservatoire » (pour reprendre l'expression de Gilles Philippe), car son seul but artistique, ne cesse-t-il de clamer dans ses cahiers, est d'exprimer au plus juste sa vie intérieure dans ce qu'elle a de profondément personnel et singulier. Aussi ne se pense-t-il *a priori* ni pour ni contre la mode – mais en dehors, ou pour mieux dire en surplomb, embrassant la posture de l'aristocrate au dessus de la mêlée, qui ne se commet qu'indirectement dans les débats esthétiques de son temps (ceux qui se jouent dans les revues notamment).

Cela conduit à relativiser le devenir classique de Régnier, sur lequel on s'accorde généralement, mais qui n'est pas si évident qu'il y paraît. Nous suivrons d'abord les observations de Gilles Philippe : chez Régnier, théorie et pratique semblent évoluer en sens contraire.

Bien que le reflux de l'intérêt de Régnier pour la question stylistique, reflux très net après 1903, fût presque exactement parallèle au progressif assagissement de sa prose, on en conclurait trop vite qu'il s'agit d'une nouvelle preuve du devenir classique du symbolisme. La doctrine de Régnier a même évolué en sens presque inverse de sa pratique [...] ¹.

Nous avons pu le constater : dès le début des années 1910, Régnier semble revenir de son engouement pour certains préceptes classiques, notamment celui qui impose la limpidité du sens ². Pourtant, de *La Double Maîtresse*, rédigée en 1899, à *L'Escapade*, publiée en 1925, ou mieux, aux *Lettres diverses et curieuses* qui, bien que projetées dès 1895, ont vraisemblablement été retravaillées au début des années 1930, la progression est nette vers l'épuration du style, de plus en plus « direct », quoi qu'en dise leur auteur. D'un livre à l'autre, les recherches lexicales montrent moins de coruscations, les raretés linguistiques et les tours archaïsants, très nombreux dans les *Rencontres* (1904), disparaissent presque, les phrases raccourcissent, leur ligne, de sinueuse qu'elle était, se redresse, l'encombrement des subordonnées cède la place à une phrase plus nue, aux propositions moins nombreuses et surtout moins enchevêtrées.

Faut-il y voir une contradiction entre la réflexion théorique et son application ? Pas nécessairement. On peut bien penser en effet qu'après un attrait pour les doctrines classiques dans les années 1890 à 1910 – le point chaud se situant autour de 1900 – Régnier prend un nouveau tournant et renoue, à certains égards, avec son ancienne profession de foi symboliste. Le mystère, le rêve et l'expression indirecte qu'ils induisent, le séduisent décidément plus que l'expression directe du classicisme. Et s'il semble pourtant en écrire de plus en plus le style épuré, c'est parfois pour d'autres raisons. La sobriété de *L'Escapade*, par exemple, est peut-être d'abord une faiblesse. Ce livre, écrit en partie pour répondre à des besoins financiers, a certainement fait l'objet d'une rédaction rapide. Or, on se rend aisément compte que la sophistication de l'écriture est chez Régnier le résultat d'un travail. On peut douter de l'aveu qu'il fait à son ami

1. G. Philippe, « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien », art. cité, p. 243.

2. Cité plus haut (p. 236) : « Ces temps-ci, j'ai beaucoup repensé aux vers de Mallarmé. Je sens en moi comme un retour vers cette poésie elliptique, énigmatique. Il me semble que j'ai abusé un peu du style direct et qu'il serait bon de mettre un voile sur le visage de la muse » (C., 1911, p. 641).

Vielé-Griffin : « je ne sais [...] me défendre d'un certain emberlificotement de phrases, quelque soin que j'y prenne ¹ ». Il semble bien au contraire que, « naturellement », Régnier écrive une prose relativement simple. On s'en convainc en lisant les *Cahiers*. Sauf lorsqu'ils lui servent d'évident laboratoire de style, cette prose « au fil de la plume », aisée et fluide, adopte le plus souvent une syntaxe simple, où les compléments accessoires tiennent notamment une place mineure. Certains écrivains, en retravaillant leurs pages, en ôtent la naturelle complication et en lissent les irrégularités. On verra que c'est le cas pour Boylesve, qui réécrit ses phrases dans le sens d'une simplification. Pour Régnier, la démarche est apparemment inverse ². On peut donc raisonnablement supposer que *L'Escapade* a fait l'objet d'un moindre soin. Le peu d'intérêt que Régnier témoigne à cette œuvre, mentionnée seulement à l'état de projet dans les *Cahiers*, semble aller en ce sens. Le cas des *Lettres diverses* est tout différent : leur nature même explique leur simplicité syntaxique. Régnier y donne l'illusion d'une correspondance, genre qui, depuis le Grand Siècle, s'inspire ouvertement du modèle conversationnel, dont il s'attache à reproduire la vivacité spontanée.

Si l'on en croit les *Cahiers*, où la réflexion est sans doute la plus indépendante, se distinguent en somme trois moments dans la pensée stylistique de Régnier. Le premier moment correspond aux jeunes années, symbolistes, qui à la fois suivent et confortent la mode du temps. Régnier sacrifie alors volontiers au style impressionniste, vague, avec lequel il commence à prendre de la distance à partir des années 1890, timidement d'abord, puis de plus en plus assurément ³. On peut risquer l'hypothèse que le jeune poète avait d'ores et déjà des prédispositions au classicisme mais que son ami Vielé-Griffin contribuait à les réprimer. D'ailleurs, et de façon peut-être révélatrice, c'est après leur rupture que Régnier s'est mis à écrire des romans classiques. Fait parlant parmi d'autres, Régnier avoue dans une lettre du 16 août 1885 son désir d'écrire ses « Confessions », ce qui lui vaut cette réponse acide (même si cette emphase un peu bouffonne est de mise entre eux) : « Et l'idée qu'un de mes amis, que dis-je ? mon ami littéraire se mettrait à... non, pas ça ! pitié ⁴ ! ». Vielé-Griffin était-il la mauvaise conscience moderne de Régnier, celui qui bridait en lui le faiseur de mémoires, qui retardait la conception des romans de la trempe du *Bon Plaisir* ?

Le second moment, qui occupe les années 1890 à 1910, est le moment le plus « classique » de la pensée régniérienne, qu'il ne faut pas confondre avec sa production, en décalage significatif. Une réflexion de 1889 forme peut-être le point de bascule. Le doute lui vient à la lecture de Chateaubriand, qui fait date dans l'histoire littéraire en ce qu'il inaugure l'âge romantique et

1. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, lettre du 29 mai 1891, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 596.

2. Du moins dans les romans. Il semble que Régnier suive une autre démarche dans l'écriture des contes : sur le processus d'allègement du style, voir B. Vibert à propos de *La Canne de Jaspe*, *Contes symbolistes*, t. II, Grenoble, Ellug, 2011.

3. Des traits de ce style perdurent toutefois ultérieurement : sur cette question, *infra*, p. 346.

4. F. Vielé-Griffin à H. de Régnier, lettre d'août 1885, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 154.

met fin à l'âge classique :

Toujours cette idée de la fausse qualité de la prose moderne et de sa déviation séculaire et chateaubrianesque. Je sens là un petit nœud où mon esprit hésite et qui verdit peut-être d'un bourgeon secret. (C., 1889, p. 199)

Ce bourgeon s'épanouit, jusque dans les années 1910, troisième moment, où Régnier semble assouplir son système et regarder d'un œil plus bienveillant les acquis littéraires de son époque. Ni de parti pris tout à fait moderne, ni d'obédience purement classique, Régnier élabore sa propre formule, faisant flèche de tout bois, et prélevant chez les uns comme chez les autres les composés de sa propre chimie.

C'est qu'il semble toujours tenir la balance entre une belle langue – langue ornée, mystérieuse et fluide, somptueuse et suggestive comme l'est celle des symbolistes – et une bonne langue, langue juste, qui épouse au mieux son objet et matérialise l'esprit, généreuse, rythmée, élégante pour des besoins expressifs, et qui correspond dans son imaginaire et dans celui de ses contemporains à la langue classique. Ainsi, ce n'est pas un paradoxe pour lui de noter que Tallemant des Réaux « écrit mal, mais il écrit une bonne langue, solide, savoureuse, expressive, bourgeoise, qui est jeune généré, intact, le français de Molière et le français de Saint-Simon » (C., 1917, p. 732). En accord avec Gustave Lanson, Régnier voit dans les prétentions artistiques du style une invention de son siècle, et sa préoccupation est bien celle d'un homme de son temps :

On dit que Stendhal écrit mal. Non, il écrit comme on écrivait de son temps. [...] Son style est le style de ses contemporains moraux : Rousseau, Benjamin Constant, Staël.

À cette époque, le style n'existait pas, et il a fallu l'exotisme, les spectacles inconnus pour éveiller en Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre les premiers ferments de style. (C., 1888, p. 112)

La cause de cette évolution, Lanson, lui, la place plutôt dans l'importance croissante de la subjectivité, inaugurée par le Romantisme ; désormais, la beauté n'est plus une essence de modèle unique : elle n'existe que dans les perceptions individuelles et possède autant d'avatars qu'il y a de sujets sensibles.

Régnier, bien qu'attiré par les formes classiques, qui accordent un intérêt premier à l'exactitude (laquelle suppose la transitivité directe d'une langue réputée universelle), restera toujours fidèle à un idéal moderne, qui donne la priorité à la beauté de la langue (laquelle n'a rien d'universel, puisqu'elle traduit une perception et une sensibilité esthétiques singulières), et qui explique son admiration profonde et constante pour les maîtres les plus novateurs du XIX^e siècle, Hugo, Flaubert, Mallarmé et d'autres.

Le classicisme que conçoit Régnier, c'est en somme un classicisme qui composerait avec les apports du Romantisme, dont il refuse absolument de se défaire. Un classicisme qui ne prendrait pas conscience de ces apports et en ferait fi ne serait pas tenable, et semble rapidement voué à l'échec :

Barrès a fait à *L'Écho de Paris* deux articles pour revendiquer les « Maîtres romantiques ». Au fond, il est mal à l'aise, étriqué dans son classicisme. Il en sent le demi-suicide. Il crève de tous les ferments de romantisme qu'il ravale depuis dix ans. (C., 1912, p. 654)

Contre l'idée reçue que le classicisme et le romantisme s'excluent réciproquement, Régnier prétend les concilier. Significativement, sa double sensibilité le conduit à voir chez les auteurs qu'il affectionne cette conjonction entre un esprit classique, issu d'une haute culture, et un esprit romantique, épris d'originalité. Il aime André Chénier parce qu'il se tient à la jonction de deux périodes, synthétisant l'une et anticipant l'autre :

Il est en même temps le dernier des classiques et le premier des modernes sans que ce conflit détruise son harmonieuse unité. Avant tout, il est Chénier [...] ¹.

Il admire Baudelaire parce qu'il articule les deux tendances :

Il y a dans cet esprit, si subtil et si ingénieux, quelque chose de classique. Il a le goût de la mesure dans la nouveauté, le sens de l'ordre, parce que l'ordre est une élégance et que, dans sa pensée comme dans sa tenue, ce jeune seigneur aux yeux clairvoyants, aux manières courtoises et polies, teintées d'ironie et aiguisées de sarcasme, déteste la vulgarité, le laisser-aller, le débraillé ².

[...] il pratiqua toujours l'art classique d'exprimer clairement les idées les plus compliquées [...] Sous le novateur hardi, il y avait en lui un classique traditionnel [...] ³.

Et il loue Lamartine pour la conjugaison qu'il réalise, à l'instar de Chateaubriand : « Ne fut-il pas, comme Chateaubriand, un précurseur du Romantisme tout en conservant des attaches classiques très visibles ⁴ ? », comme s'il n'était plus haute louange pour Régnier que de saluer l'innovation dans le respect des traditions. Le Romantisme tombé en disgrâce, Nerval a joui d'une forme d'« immunité », car, explique le critique de *Portraits et souvenirs*, son Romantisme était « d'une qualité assez particulière ». Et de conclure : « Au fond, Gérard de Nerval demeura de lignée et de tradition classiques ⁵ ». Même en Hugo, il voit, plutôt que le pilier du Romantisme, la passerelle entre deux esthétiques. Pour lui, Hugo assimile et dépasse les principes classiques :

Il y a de grands écrivains pour qui les mots ont le sens exact de ce qu'ils signifient. [...] Le style tire tout son agrément de cet usage du terme dont ils se servent avec précaution et dextérité. [...] Cette façon d'écrire, toute française, solide et superficielle à la fois, nous valut nombre de bons écrivains. D'autres ne se contentent pas de ce procédé rigoureux, et Hugo donne un exemple célèbre du surplus évocatoire qu'on peut exiger des mots.

Il va sans dire que Hugo possède d'abord, et au plus haut point, ce sens premier et fondamental du mot sans lequel il n'y a pas d'écrivain durable et qui est la base commune de tout beau style. Le mérite en est si nécessaire et si varié qu'à lui seul il suffit à beaucoup et que beaucoup se bornent à ses seules ressources. Le style classique tout entier repose sur cette donnée.

1. H. de Régnier, « Chénier », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 169.

2. H. de Régnier, « Baudelaire et "Les Fleurs du Mal" », *Proses datées*, *op. cit.*, p. 137-138.

3. *Ibid.*, p. 158.

4. H. de Régnier, « À propos de Lamartine », *ibid.*, p. 96.

5. H. de Régnier, « Figures romantiques », *Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 38-39.

Ce soin de choix et d'exactitude [...] a ses fanatiques qui voient là la seule façon raisonnable de s'exprimer. [...] [Mais pour Hugo] les mots ne sont pas seulement des signes ; ils contiennent en eux l'image-même de ce qu'ils représentent. Ils ont une couleur, une densité, un parfum, un bruit. Ils sont¹.

Hugo est classique, *et* romantique au surplus : il choisit ses mots avec une fermeté classique, il a le « sens » de l'idiome français comme d'autres ont, dit-on, le sens de l'orientation, tout en manifestant une conscience moderne de la langue, de son autonomie référentielle, de son pouvoir évocatoire.

Le mot décisif est prononcé dans un article de 1921². Revenant sur la querelle des Classiques et des Romantiques qui traverse le XIX^e siècle jusqu'à la contemporaine « polémique intervenue entre M. Charles Maurras et M. Raymond de la Tailhède³ », en laquelle il voit un prolongement de la Querelle des Anciens et des Modernes à la fin du XVII^e siècle, Régnier ratifie le traité de paix, en raison de la disparition des belligérants : « Le Classicisme et le Romantisme de cette époque ont pris fin⁴ ». Toutefois, il admet bel et bien l'existence d'« un double courant d'esprit », symptomatique d'une « divergence profonde dans la compréhension de l'art et de la vie⁵ ». Mais c'est pour conclure que « s'il y a divergence fondamentale [...] entre l'esprit classique et l'esprit romantique, un certain accord n'est pas impossible entre eux [...], et cet accord produit une magnifique harmonie et un équilibre fécond », quoique éphémère : « Lorsqu'il a lieu, cet événement admirable met fin momentanément à la "querelle" qui ne reprend sa raison d'être qu'aux périodes où prédomine trop exclusivement une des deux tendances en question⁶ ».

L'intérêt de Régnier va donc de préférence soit aux œuvres de transition soit aux œuvres de synthèse, plus qu'à celles qui inaugurerait une nouvelle ère en rompant avec l'ancienne. Mais au-delà de tout positionnement classique ou moderne, Henri de Régnier préfère les œuvres qui, au sein de cette tension, savent avant tout rester personnelles, sincères et vivantes.

Une distinction toute nobiliaire est donc bien au principe des conceptions linguistiques de Régnier. Cette distinction se veut un mélange d'énergie et de générosité, d'élégante désinvolture et d'individualité irréductible. René Boylesve, lui, a une vision plus discrète du bon style.

1. H. de Régnier, « Hugo », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 98-100.

2. H. de Régnier, « La Grande Querelle » (1921), repris dans *Proses datées*, *op. cit.*, p. 161-167. B. Vibert commente la position de Régnier dans ce débat d'époque en conclusion de son article « Henri de Régnier, ou le moderne malgré lui » (*Tel qu'en songe*, n° 1, *op. cit.*, p. 66-69). Voir aussi nos conclusions : *supra*, p. 126.

3. H. de Régnier, « La Grande Querelle », art. cité, p. 162.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 163.

6. *Ibid.*, p. 165.

C. René Boylesve ou la politesse

De la doctrine classique, Boylesve retient les aspects qu'englobe la notion de politesse¹. Par politesse, il faut ici entendre non seulement une forme de civilité ayant à voir avec le tact et le sens de la bienséance, une faculté de trouver le comportement approprié en tenant compte d'un ensemble de règles de bonne éducation, une tenue qui toujours prend garde de ménager autrui – dans cette attention constante de ne pas choquer, Boylesve s'efface plus que Régnier –, mais aussi un savoir-être dénué de raideur et qui n'empêche pas la sincérité, bien au contraire². De fait, un sens sûr de la mesure et de la décence, un art de la retenue qui n'aboutit pas pour autant à l'annihilation de soi semblent centraux dans les préoccupations de l'écrivain.

La politesse de Boylesve est celle d'un héritier classique, attentif à se surveiller en société : sans doute, France et Régnier n'ont pas donné une telle place aux instances de contrôle de soi. Cette forme de politesse, souple, aisée et jamais guindée, n'entrave en rien la fantaisie du conteur, ni même la polissonnerie, pourvu qu'elle appelle la connivence du lecteur. Or Boylesve, qui pense l'écriture comme une affaire sociale (et engage pour cela de constants dialogues virtuels avec le lecteur), semble mettre un point d'honneur à respecter ce que Paul Grice définira plus tard, en pragmatique, comme les maximes conversationnelles³, lesquelles recourent certains grands principes classiques : la quantité (dire le nécessaire mais pas plus), la qualité (dire ce que l'on croit juste, mais pas sans preuve), la pertinence (parler à propos), la clarté (être compréhensible). C'est en grande partie dans cette logique discursive que Boylesve pense les impératifs liés à l'écriture.

Cet esprit mesuré reprend les catégories de la pensée classique sur la langue et le style, mais toujours pour les nuancer et en montrer le revers. Comme chez Régnier, une telle ambivalence s'explique peut-être aussi par le fait que ce classique n'abandonne pas pour autant l'héritage romantique. Le double héritage ne conduit pas à la contradiction, mais à la nuance, et permet d'éviter une vision trop rigide des préceptes classiques.

1. Un regard excentré donne de la perspective à cette qualité : les observations de G. Philippe montrent que depuis l'Angleterre, la politesse, celle du style même, est perçue comme bien française au XIX^e siècle (*French style. L'accent français de la prose anglaise*, Les impressions nouvelles, 2016). C'est ce qui vaut à l'Anglais Matthew Arnold un rapprochement avec Renan, avec pour dénominateur commun un « style courtois », qui se distingue par « l'amabilité, la délicatesse, la générosité », en bref, par une forme d'« urbanité » (H. James, *Letters from Paris*, juin 1876, cité p. 62) – ces qualités étant ambivalentes, tantôt admirées, tantôt décriées pour leur mollesse et leur effémination. Boylesve ne sera d'ailleurs pas épargné par ce reproche (voir *infra*, p. 254).

2. Le *Trésor de la Langue française* (en ligne) définit la politesse comme le « respect des bonnes manières non seulement dicté par les usages mais par des sentiments sincères ».

3. P. Grice, « Logic and Conversation », 1975.

1. La pureté sans purisme

Écrivain exigeant, Boylesve met tous ses soins au service d'une haute tenue de sa pensée, qui se traduit par celle de la langue. C'est d'un classique que de soigner d'abord la morale de l'écrivain avant de se soucier des aspects concrets du métier. Mieux : l'exigence morale est censée entraîner l'exigence artistique.

Boylesve surveille donc sa langue, qu'il veut impeccable ; mais cela ne va pas sans travail. La pureté linguistique se conquiert par une vigilance de tous les instants. Non innée, elle coûte à l'auteur. C'est du moins ce qu'affirme Auguste Chauvigné, qui explique ainsi la répugnance de Boylesve à donner des conférences, parce qu'elles réclament une part d'improvisation :

La Touraine, elle-même, ne trouva pas grâce devant son irréductible répulsion de se livrer en public, et l'amitié ne put jamais vaincre cette volonté faite de timidité originelle, de crainte de commettre une faute contre la pureté du langage, l'éloquence verbale n'étant point son fait, puisque sa production sortit toute de la méditation la plus approfondie et non de l'inspiration primesautière ou improvisatrice d'un verbe éclatant¹.

Dans une lettre à Régnier, Boylesve confie son effort constant pour ne pas commettre de mal-adresses linguistiques. Il étudie alors l'anglais : « Il est temps que je rentre à Paris où je verrai peut-être encore des Romains ce qui m'encouragera à apprendre plutôt ma langue maternelle que je ne sais pas encore très bien² ». Cette boutade est pourtant révélatrice des scrupules du romancier³.

Pureté n'est pourtant pas purisme, de même que pour lui la netteté ne doit pas être poussée au dépouillement. Une recherche de la concision est certes à l'œuvre. C'est, dit-il, « une des qualités les plus désirables⁴ » :

L'art, comme l'a dit Mithouard, « est une sublime économie ». L'art choisit et groupe avec parcimonie, parce que tout élément inutile est nuisible ; et parce qu'il s'agit de frapper comme à la cible, en un point, de tout notre plomb, qui fait balle. [...] Où il y a prodigalité, il y a art défectueux [...] ⁵.

La prolixité est inconvenante pour l'écrivain poli qu'est Boylesve, et la concision convient bien à ce tempérament réservé. Mais il y a peut-être une rançon à ce refus de l'effet. « On le veut,

1. A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 40.

2. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 29 juin 1917, Ms. 6285, F. 214, Bibliothèque de l'Institut.

3. François Trémouilloux chicane toutefois Boylesve sur deux impropriétés, la première lexicale (l'emploi du mot *bogue* à propos de noisettes – les châtaignes étant contenues dans des *bogues*, les noisettes dans des *involutres*) et la seconde grammaticale (Trémouilloux relève un usage de l'anaphorique *un autre* dont le référent n'est pas clair) (*René Boylesve, Un romancier du sensible*, *op. cit.*, p. 283-284). Ces observations un peu tatillonnes accusent surtout la rareté des entorses aux usages.

4. R. Boylesve, réponse à une enquête de la revue *Les Marges* (avril 1912), dont des éléments sont reproduits dans *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 53.

5. R. Boylesve, note sans date, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 294. Ces propos sont pratiquement repris à l'identique dans un article pour *La Minerve française* (1921), recueilli dans *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 133-134.

ce style, lent, terne, dépourvu de trait et enfin un peu ennuyeux », constate Gonzague Truc, pour aussitôt convenir que ce style n'est pourtant pas le style dépouillé de Port-Royal¹ :

De l'extérieur [son style] apparaît sobre, d'allure classique, l'épithète mesurée, la phrase portant sur le verbe, et le verbe étroitement soudée à l'action.

Ni saillies, ni clinquant, ni singularités, et voilà ce qui déçoit nos fanatiques de la couleur et de l'image. Des vertus au contraire où ils n'entrent point et pour lesquelles notre temps ne semble plus fait : force, justesse, simplicité, heureux accord de l'impression et du sentiment ou de l'idée. N'est-ce pas définir une fois encore ce même classicisme et le reconnaître chez René Boylesve, dans la forme comme pour le fond² ?

Ces qualités classiques, perçues comme anachroniques par les contemporains, sont à double tranchant, et si l'intention de Boylesve est bien de ne pas passer la mesure dans l'application du précept de concision, les lecteurs modernes, habitués à d'autres excès, ont pu trouver qu'un tel style manquait de relief et de vitalité³.

Ce souci de netteté n'en est pas moins cher à Boylesve, car il incite Régnier à le noter dans son discours de réception à l'Académie :

Voulez-vous faire une comparaison flatteuse pour moi qui, après tout, n'est peut-être pas si fautive ? Dites que mes romans rappellent un peu les dessins de l'École Française du XVI^e siècle où l'on ne se soucie pas de couleur mais où l'intérêt réside dans la justesse du trait et dans la qualité du regard. On a, avant nous, tant abusé de la couleur en littérature, que qui ne recourt pas aux empâtements à l'air minutieux ; on oublie que l'essentiel d'un portrait est le trait⁴.

La métaphore empruntée aux arts plastiques ne doit pourtant pas laisser croire que cette inquiétude n'est qu'esthétique. La netteté et la sobriété répondent avant tout à un souci de clarté. Dans un article paru à la publication de *Nymphes dansant avec des satyres*, Régnier relève les qualités de « cette plume aisée et libre et d'une encre si française », que dirige

le souci de bien écrire et d'écrire clairement. Or ce n'était pas, aux alentours de 1895, un souci sans mérite. Un certain goût d'obscurité et de tarabiscotage régnait alors. Certes on n'en était déjà plus aux excès et aux bizarreries de la prose décadente [...]. L'influence classique d'Anatole France commençait à se faire sentir et M. René Boylesve était trop finement lettré pour s'y dérober. Un goût naturel pour la clarté le portait vers ce grand modèle. Il y était amené d'ailleurs par ses auteurs préférés, parmi lesquels voisinait Renan avec le Montesquieu des *Lettres persanes* et le Voltaire de *Zadig* et de *Candide*⁵.

Toutefois, comme ses aînés, Boylesve n'exige la clarté que pour autant qu'elle ne se confond pas avec une schématisation abusive du propos, car « lorsque la clarté est paresse de l'esprit,

1. G. Truc, *Introduction à la lecture de René Boylesve*, Le Divan, 1931, p. 76 et 77.

2. *Ibid.*, p. 77-78.

3. Au contraire, certains lecteurs ont reproché à Boylesve un style encore trop surchargé. Maxime Revon juge que dans la *Leçon*, « L'élégance du nonchaloir a ses risques lorsque la plume court vite et oublie d'effacer les mots de trop et elle est un émoulinement pour la phrase qui semble parfois s'abattre avec mollesse » (M. Revon, *René Boylesve*, Éd. E. Sansot, 1921, p. 6). Cette prose nous semble pourtant relativement vive et légère.

4. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 1^{er} janvier 1919, Ms. 6285, F. 230, Bibliothèque de l'Institut.

5. H. de Régnier, « Nymphes dansant avec des satyres de René Boylesve », *Le Figaro*, 6 juin 1920 (Supplément littéraire du dimanche).

qui refuse d'affronter les difficultés, elle confine au "simplisme¹" ». Avec eux, en effet, et contre ce qu'il désigne comme un travers contemporain, il soutient l'idée que la forme doit toujours se subordonner à la pensée et qu'elle ne saurait être une fin en soi.

2. La forme au service de l'idée

Pour signifier son attachement à l'idée d'une primauté de la pensée sur l'expression, Boylesve invoque justement un auteur classique : « Le véritable esprit du classicisme, je le vois exprimé par cette phrase de Joubert : "Ce n'est pas ma phrase que je polis, mais mon idée²" ». Toutefois, comme France et Régnier, il envisage aussi les signes dans leur solidarité avec les réalités qu'ils désignent. C'est à un personnage, M. de Chemillé, qu'il confie la tâche d'exposer cette conception : « je suis enclin à croire que rien n'existe, même au noyau de notre cœur, tant qu'un bon terme ajusté comme un gant ne l'habille » (LAP1, p. 81). Pour l'homme, être de langage, n'accèdent à une pleine réalité que les choses qui trouvent une juste expression. Que le mot suive la pensée ou lui soit concomitant, il n'est pas, en tout cas, autonome comme le veulent les décadents.

Boylesve, en conséquence, se positionne aussi fermement que ses deux aînés contre les artifices rhétoriques, automatismes vides de substances³. Pour Renée Dunan, qui constate son horreur de l'éloquence, il est évidemment de « ceux qui cherchent à trouver le style qui adhère à l'idée » et non de « ceux qui plaquent du style sur l'idée » : « René Boylesve, on peut le dire, n'a jamais sacrifié aux mots redondants et purement sonores »⁴, conclut-elle.

Certes, ce sont là des poncifs, et France ni Régnier pas plus que Boylesve n'avancent là une idée originale. Si Boylesve est toutefois plus nouveau sur un point, c'est parce que ce reproche de trop accorder à la forme n'est pas dirigé exclusivement contre les modernes, mais aussi contre une partie des Classiques :

Nos plus grands, nos plus chers amis, La Bruyère, La Rochefoucauld, veulent dire trop bien. Ils tiennent à étonner, à secouer, tout au moins à faire sourire. Mon Dieu! que ce XVII^e a aimé à plaire! [...] À côté d'eux, ou au-dessus, Pascal ne cherche pas l'effet, même quand il foudroie. Et Montaigne, qui les porte tous, bavarde pour son plaisir, si gentiment⁵.

La politesse doit éviter la complaisance aussi bien que l'indiscrétion, et l'envie de plaire ne doit pas se muer en besoin d'éblouir.

La forme n'est rien sans l'idée, mais aussi l'idée ne subsiste pas sans un support linguistique efficient, à moins de devenir monstrueuse. C'est sans doute la morale d'une nouvelle du *Bonheur*

1. R. Boylesve, note de 1905, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 138.

2. R. Boylesve, note de 1920, *ibid.*, p. 266.

3. Voir *supra*, p. 237.

4. R. Dunan, *La Philosophie de René Boylesve*, Le Divan, 1933, p. 90-91.

5. R. Boylesve, note de janvier 1920, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 261.

à cinq sous, « Maternité¹ ». La mère Vavin, paysanne illettrée, ne vit que pour son fils Baptiste, devenu instituteur. La guerre venue, il est envoyé au front, où elle lui écrit par l'intermédiaire d'un de ses écoliers. Ce médiateur la gêne dans la formulation de ses sentiments. Alors, courageusement, elle entreprend dans le plus grand secret d'apprendre à écrire, seule dans son grenier, avec l'aide de quelques manuels. Un beau jour, elle envoie sa première lettre, où elle livre tout brut ce qu'elle a sur le cœur. La réponse ne tarde pas : son fils, très inquiet, lui demande à quel aliéné elle a confié la rédaction de sa dernière lettre. La pensée, le sentiment à l'état brut, sans une incarnation linguistique cohérente, demeurent proprement incommunicables.

Nul besoin pourtant de forme neuve : c'est assez clair, c'est une illusion de croire que, parce que la forme est originale, l'idée l'est automatiquement. Réciproquement, même si la forme est empruntée, cela ne dispense pas l'idée d'être neuve. C'est pour avoir conjugué les deux que Boylesve admire Paul Valéry, artiste singulier sous des dehors classiques : « Ai-je fait suffisamment entendre que je vois en Paul Valéry un écrivain qui, sans briser aucune des traditionnelles formules de la langue, a exprimé admirablement les choses les plus difficiles, les plus inattendues, les plus originales² ? ». La forme classique ne doit en aucun cas être une conque creuse :

[Les travaux de Paul Valéry] sont d'abord exprimés dans une langue totalement étrangère aux impuretés des novateurs, dans une langue qui annoncerait plutôt des pensers anciens et qui vous cause la surprise de goûter, au contraire, des pensers entièrement nouveaux et dont la hardiesse s'enveloppe d'une sorte d'ingénuité savoureuse, non voulue, naturelle, exquise³.

On croit entendre le célèbre vers d'André Chénier, que Boylesve ne pouvait manquer d'avoir en tête : « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques » (« L'invention »). Dans cette conception, la langue classique est une valeur ajoutée : du décalage entre les attentes (« des pensers anciens ») et ce qui se produit effectivement (« des pensers nouveaux ») surgit une surprise raffinée, que Boylesve met certainement en application dans des contes comme *Le Carrosse aux deux lézards verts*, d'aspect suranné, et néanmoins très contemporains par les réflexions qu'ils suscitent.

3. La réserve sans l'impersonnalité

Le retrait du sujet concorde bien avec une vision classique de l'homme. Suivant cette vision essentialiste, l'individu n'a d'existence qu'en tant que représentant de l'humanité. Cela n'interdit pas l'usage du « je » dans les textes, mais alors en ce « je » réside l'homme tout entier, dont il est un échantillon représentatif.

1. R. Boylesve, *Le Bonheur à cinq sous*, Calmann-Lévy, 1917.

2. R. Boylesve, [1925. À propos de Paul Valéry], *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 193.

3. *Ibid.*, p. 192.

Selon les témoignages de ses contemporains, Boylesve était un homme discret, peu pressé de se confier, réservé dans ses opinions. Il appartient bien à un tempérament classique de ne pas se publier, dans un souci de bienséance et de pudeur. Croire que les expériences vécues par un individu sont uniques est un orgueil que Boylesve ne pardonne pas aux descendants des Romantiques (il en fait procès à Hugo, à Zola). Le classicisme se comprend dès lors comme moyen de brider un individualisme déviant :

Que l'œuvre d'art soit l'expression d'une personnalité, soit ! mais non l'ivresse de cette expression, mais non la débauche de la personnalité. Il y faut encore tenir compte de la société au milieu de quoi l'on écrit. La contrainte qu'impose le sentiment que l'on n'écrit pas pour soi seul – et Dieu sait s'ils le savent qu'ils n'écrivent pas pour eux seuls, mais bien pour se répandre à centaines de mille ! – ne fait que clarifier, purifier, ordonner ce que l'explosion forcenée de la personnalité peut enfermer de dément, de caduc¹.

Ce souci dû à une forme de politesse est sans doute louable, mais selon Gonzague Truc il représente un mauvais calcul. Boylesve « néglige l'effet », n'a pas le sens de la « réclame ». « Aussi bien René Boylesve se dessert. Il reste objectif et s'efface à ce point derrière ses personnages qu'on ne l'y soupçonne guère », même s'il laisse entendre « l'écho d'une ironie cachée, propre à décevoir le lecteur superficiel ». Toutefois le lecteur subtil ne confondra pas cette réserve polie avec un manque de caractère et de personnalité : « Enfin il est simple, il écrit une langue qui ne tire pas l'œil et dont il faut s'approcher pour en voir la solide contexture et le sobre éclat »².

Ouvrons une courte parenthèse : la pudeur n'est pas chez lui synonyme de pudibonderie. Si la vulgarité n'a jamais sa place dans ses contes, une certaine verveur la trouve parfaitement. La question est thématifiée dans *La Leçon d'amour dans un parc* : « [...] Jacqueline prononce un mot énorme qui nous vaut une discussion des deux vieillards sur la pudeur » (LAP1, p. 47). Au château, on a coutume de prononcer « des expressions très peu propres à former l'oreille d'une enfant » (dont Boylesve joue beaucoup). Dans un livre où il est tant question d'amour, le langage du désir donne le change au langage de la bonne société, et M. de Chemillé dénonce avec éclat l'hypocrisie de ce second langage, qui sert de fard aux gémissements instinctifs du premier :

Tantôt c'est bon d'être subtil en amour, tantôt de le faire quasi comme les bêtes : des mots, des mots, madame ! bouche à bouche, les vrais amants se retrouvent et prononcent les mêmes onomatopées que proféraient nos grands-papas et nos grand'mamans d'avant le déluge. (LAP1, p. 53-54)

1. R. Boylesve, extrait d'un de ses carnets sélectionné par A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, op. cit., p. 200. Boylesve poursuit en notant que c'est une illusion de l'orgueil que de croire que l'originalité est l'apanage de l'époque contemporaine : « On nous parle de libre expression de la personnalité, mais elle a toujours existé, et principalement aux époques de discipline. Quoi de plus varié, de plus original, et certes de plus libre que les œuvres littéraires du dix-septième siècle ? » (p. 201).

2. G. Truc, *Introduction à la lecture de René Boylesve*, op. cit., p. 73-74.

La pudeur est pourtant de mise lorsqu'il s'agit de parler de soi, et la réticence de Boylesve à s'exposer contamine l'écriture romanesque. Le jeune Boylesve apparaît bien romantique au regard de l'écrivain mûr. Le « je » du personnage principal de son premier roman, *Sainte-Marie-des-Fleurs*, jeune homme sentimental, n'a que peu de rapport avec le « je » d'un conte comme la *Leçon*, simple posture énonciative d'un narrateur extérieur à l'histoire. Non seulement le « je » lyrique disparaît des récits autour de 1900, mais parfois même il est éradiqué de romans déjà partiellement écrits. Ce travail de dépersonnalisation affecte particulièrement les réécritures successives du *Parfum des îles Borromées*. À l'origine du roman, on trouve un carnet de voyage¹, constitué par des notes très personnelles, prises au cours d'un séjour dans les îles italiennes à l'automne 1895. Le « je » qui s'y exprime est bien entendu identifiable au diariste Boylesve. Ces notes donnent lieu à une première ébauche du roman en 1896², toujours à la première personne. Mais cette fois il s'agit d'un « je » fictif : Boylesve, déjà, prend de la distance avec son vécu et avec ses émotions, qu'il attribue au personnage de Gabriel Dompierre. Pour François Trémouilloux, cela fait partie d'un processus d'évolution du romancier, qui « cherche à manifester son dégagement personnel de l'action³ ». Cette version, abandonnée, en engendre une troisième, la première qui sera publiée (en 1898). Boylesve y troque cette fois la première personne contre la troisième. Mais le processus ne s'arrête pas là : l'auteur remet le texte en chantier, le bouleverse de fond en comble, taillant surtout dans les récits de pensées, pour ne guère laisser que le squelette de l'intrigue. Cette dernière version, réduite presque de moitié, paraît en 1908⁴.

Mais Boylesve n'est pas toujours aussi extrême : sa politesse, faite de discrétion, n'a pourtant pas pour but d'abolir toute marque de personnalité dans l'écriture. La politesse est l'art de faire place à l'autre dans sa considération, mais elle n'ordonne pas pour autant la disparition du sujet devant cet autre. Boylesve a bien vu le danger de cette dérive. Pour ce qui est du style, la singularité à outrance équivaut à une forme d'immodestie, mais l'impersonnalité excessive n'est pas plus souhaitable :

Celui qui « s'exprime bien », c'est celui qui fait un soliloque ; c'est celui qui, s'adressant dans la conversation à autrui, ne tient pas compte d'autrui, mais de lui-même. Celui qui tient compte d'autrui, ne s'exprime plus déjà bien : il s'exprime et il se déprime à l'image d'autrui ; la force qu'il emploie à deviner autrui, puis à dire pour autrui ce qui peut être entendu par autrui, il l'emploie à ses propres dépens, il se fatigue, et de plus il se trahit en usant d'une langue qui n'est plus tout à fait la sienne⁵.

1. Ce carnet fut publié de façon posthume : R. Boylesve, *Voyage aux îles Borromées suivi de la première version du Parfum des îles Borromées*, Le Divan, 1932.

2. On trouve également ce texte resté inédit du vivant de Boylesve dans l'ouvrage cité dans la note précédente. Des pans entiers du journal de l'auteur son repris dans l'ébauche romanesque.

3. F. Trémouilloux, *René Boylesve, Un romancier du sensible*, *op. cit.*, p. 142.

4. Nous reviendrons sur ces remaniements très spectaculaires à un autre propos, dans le chapitre suivant (*infra*, p. 396 *sqq.*).

5. R. Boylesve, Notes (1913), *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 230-231.

Un style trop impersonnel est en somme un style aliéné. Or la discrétion désirée par l'auteur est bien d'abord une marque de maîtrise de soi, et non un signe de timidité. Régnier aurait pu faire la même déclaration : « Ce qu'il y a de plus beau en nous, ce n'est pas l'épanchement, c'est la possession de soi¹ ».

Bien sûr, l'impassibilité n'est jamais qu'apparente. Si l'homme se montre fort attentif à canaliser voire à dissimuler ses sentiments, l'artiste se veut, lui, tout à fait singulier dans sa sensibilité. Cette volonté d'être un artiste singulier, imperméable à tous les dogmes des écoles, attentif aux nouveautés mais à l'écoute surtout de sa « voix intérieure », c'est celle qu'Auguste Chauvigné prête à Boylesve, et qui paraît dans toutes ses réflexions :

René Boylesve [quand il était étudiant] était spectateur, assistant à la lutte [entre Naturalisme et Symbolisme] de son œil calme, au regard profond, qui détestait déjà, en tout, la laideur ; il tendait l'oreille aux rythmes nouveaux pour constater qu'ils sonnaient faux quelquefois au milieu d'exceptionnelles beautés, et, rentré en lui-même, en écoutant les harmonies poétiques qui chantaient en sa pensée, poète avant tout, il renonça cependant au vers qui aurait pu paraître trop classique, pour s'ébattre dans la prose lyrique qui permet la fantaisie, donne la liberté à l'idée, et, « rythmée, équilibrée, harmonieuse », produit l'idéale pureté².

Classique, moderne... Boylesve avant tout, à l'instar de Régnier qui faisait lui aussi de cette loi son honneur de poète.

L'impassibilité n'est jamais qu'apparente, donc, et jamais l'effacement énonciatif ne coïncide avec un effacement émotionnel. Les *sentiments* particuliers peuvent être réprimés pour leur contingence ; mais la *sensibilité*, qui est conçue comme une faculté de l'être, n'est jamais muselée. Une lettre à Auguste Chauvigné le montre bien :

Mettez, si vous le croyez juste, que j'étais aussi un peu doué de la faculté d'observer, mais plus encore, à mon avis, de celle de deviner juste. Car la plupart des choses d'observation que j'ai décrites n'ont jamais été vues, au moins complètement dans le sens où je les ai prises. Mais, quant à moi, je méprise le roman d'observation – si supérieur pourtant à toutes les sortes de roman – s'il n'est rendu original par une façon de transposer la réalité qui vous laisse apercevoir constamment que c'est bien cela la vie, mais vue par tel auteur. Ai-je une originalité ? [...] Si j'en ai une, j'inclinerais à croire qu'elle résiderait dans une sensibilité vive et sans cesse froissée, qui cherche à se déployer comme un limaçon tire ses cornes en se promenant dans l'allée du potager, après la pluie, et les rentre brusquement au moindre heurt et même se recroqueville en sa coque. C'est de ce froissement que naît une mélancolie pessimiste qui alterne avec des moments d'humeur, quelquefois comique, et que naît l'ironie par où l'homme trop sensible se venge, ou du moins le croit³.

1. R. Boylesve, note sans date, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 295. Henri de Régnier laissait paraître une même impression de « possession de soi ». C'est ce qui ressort du portrait qu'André Gide lui accorde dans *Si le grain ne meurt* (1926) : « Une culture savante s'était saisie de ses sentiments tendres, naturels pour les polir, les lustrer de sorte qu'à la fin il semblait qu'il n'éprouvât rien par surprise et ne connût nulle émotion... dont il ne fût déjà maître... ».

2. A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 29.

3. R. Boylesve à A. Chauvigné, lettre du 2 avril 1908, *ibid.*, p. 66. Cet autoportrait de Boylesve en « limaçon » fait écho à celui de Ronsard, qui répond bravement mais non sans humour à des détracteurs, en rechargeant positivement une comparaison qui se voulait avilissante : « Par le trou de la chape aparoist élevé / Mon col

Cette sensibilité à fleur de peau, qui se rétracte au moindre effleurement, Boylesve en tire une grande fierté. Sa personnalité d'écrivain ne tient pas dans des sentiments passagers, qui doivent à son sens être réservés ; c'est sa sensibilité, sa capacité particulière d'être affecté par le monde, qui confère son prix à son œuvre et même à son existence toute entière. Cette sensibilité, c'est ce à quoi il est le plus attaché – ce qui lui fera confier à son journal :

Lorsque je songe à mon heure dernière, l'angoisse la plus pénible que j'éprouve c'est de penser à la faculté d'émotion qui va périr avec moi ; j'ai la sensation que c'est une richesse, un trésor considérable qui va être jeté à la mer ¹.

4. Pas de raison sans émotion

Au vu des constats précédents, on comprend bien que la raison classique, certes désirée par Boylesve, va nécessairement de pair avec l'émotion. Le vieux dualisme qui oppose la raison aux passions n'a pas cours chez lui, ou du moins pas en des termes aussi simples : l'émotion et la raison ne sont pas orthogonales ; elles progressent côte à côte, se croisent et interfèrent dans un même effort vers un art vivant. C'est le sens d'une préface à la réédition de *Sainte-Marie-des-Fleurs*, où Boylesve formule une pensée qui lui est chère : « Mais au-dessus même de la forme achevée et pure, s'élève parfois une certaine flamme qui attire mieux que les contours irréprochables, non pas, sans doute, qu'elle soit plus belle, mais simplement parce qu'elle brûle ²... »

On comprend bien, ici, que la vieille question de la raison et de la passion, transportée à la Belle Époque, est ravivée dans des débats contemporains, où elle s'enrichit d'enjeux nouveaux. Boylesve organise un dialogue avec les conceptions classiques ; il amène leur révision en les reconsidérant sous un nouvel angle. Le dernier volet de la *Leçon* discute ainsi la foi classique en le *logos*, le langage organisé (et organisateur) de la raison. Sans cesse les personnages ébranlent cette confiance : après s'être étonnée que personne ne soit d'accord quand il s'agit d'amour, Jacqueline conclut à l'échec du *logos*. La parole, si raffinée soit-elle, n'est rien devant l'évidence, non pas des émotions mais des instincts : « Manger quand on a faim est, je l'ai remarqué, la seule chose qui mette tout le monde d'accord » (LAP2, p. 197). On le voit, le débat est décentré vers un dualisme moins classique : dans des perspectives plus de son temps, Boylesve échange le couple *raison/passion* contre le couple freudien *raison/pulsion*. Le désir, en effet, parasite l'esprit, et c'est le motif pour lequel M. de Chemillé est heureux de mourir : « [l'Amour] ne me volera plus le temps précieux et trop court que je savais appartenir en fief à mon esprit »

brave & gaillard, comme le chef lavé / D'un limaçon d'Avril [etc.] » (Ronsard, *Responce aux injures et calomnies de je ne scay quels Predicans, et Ministres de Geneve*, v. 577-579, 1563). Bien sûr, chez Ronsard, c'est d'abord l'habit ecclésiastique qui est visé, et le contexte n'est en rien comparable – mais dans les deux cas, les écrivains, cultivant le paradoxe, se font une force de ce qui passe pour une faiblesse aux yeux du monde.

1. R. Boylesve, note d'août 1909, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 180.

2. R. Boylesve, « Préface pour la nouvelle édition », *Sainte-Marie-des-Fleurs* (1897), Calmann-Lévy, rééd. 1925, p. IV.

(LAP2, p. 201), soupire-t-il. D'autres personnages sont moins attachés à la possession de leur esprit. Ce n'est peut-être pas un hasard si le livre se referme sur une scène qui, pour ainsi dire, annule le discours du baron contre l'amour. L'amour peut bien faire parler ; les plus charmantes femmes du récit considèrent « comme négligeable, en fait d'amour, ce qui seulement s'en dit » (LAP2, p. 204-205) : quand on le fait, l'amour coupe court aux discussions. C'est bien ce qui se produit dans la dernière scène : le fantôme du baron de Chemillé, revenu hanter la bibliothèque, s'évanouit pour laisser Jacqueline avec son amant Alcindor. La scène a beau se passer dans la bibliothèque, on comprend vite que ce ne sont pas les vieux volumes raisonneurs qui intéressent la jeune femme :

Experte, câline, amoureuse en dépit de tout, appliquée à ressaisir le volage [Alcindor] et sans doute à balancer par l'ivresse une ingrate minute de panique, Jacqueline haussant ses baisers le long du corps chéri, eut l'heur d'éveiller le dormeur par la sensation vive d'un plaisir qui eût été de nature, certes, à prolonger la verve dénigrante du défunt [M. de Chemillé], mais qui, en tout cas, le fut à rattacher enfin l'indolent amant à sa toute jeune et ardente maîtresse. (LAP2, p. 221-222)

Très clairement, le dernier mot appartient à l'amour (charnel), qui a raison du *logos*.

À ce débat philosophique se superpose celui, esthétique, de l'opposition entre classicisme et romantisme. Au premier est traditionnellement dévolu la raison, au second l'émotion. Au premier, la civilisation, au second la nature. Et dans une certaine mesure, Boylesve prend le parti des classiques. Comme eux, il subit l'attrait de la nature, mais elle ne le séduit que dans l'emprise que l'art donne sur elle :

[...] le poète et le véritable artiste qui ont le plus vécu à son contact [celui de la nature], vous diront qu'au lieu d'être subjugués par elle, c'est leur propre personnalité qu'ils ont sentie exaltée par sa beauté, c'est leur propre maîtrise, leur domination sur elle qu'ils ont affirmée en accomplissant leurs chefs-d'œuvre¹.

Pourtant, dans cette conception, perce bien une vision romantique : la beauté de la nature ne se trouve pas en elle-même, mais dans ce que l'artiste y projette. Sans doute, comme chez Régnier, l'opposition manichéenne entre classicisme et romantisme tombe. Régnier a d'ailleurs été sensible chez son ami à une oscillation entre des moments d'écriture plus classiques et d'autres plus romantiques : l'histoire du premier conte « est d'un romantisme parfait et ne dirait-on pas qu'elle est un peu comme un "Conte d'Espagne et d'Italie", de Musset, transcrit des vers du poète de Portia en une prose élégante et souple, par un fils de Georges Sand ? ». Mais dans les récits qui suivent, note-t-il, c'est l'influence d'Anatole France et de Renan qui prend le dessus².

Ce n'est donc pas un classicisme à courte vue que le classicisme voulu par Boylesve, mais un classicisme qui, comme celui de Régnier, incorpore certains acquis romantiques. Sans doute,

1. R. Boylesve, Article pour *Le Gaulois* (octobre 1908), *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 43-44.

2. H. de Régnier, « *Nymphes dansant avec des satyres* de René Boylesve », art. cité, 6 juin 1920.

le classicisme lui semble l'art le plus souhaitable : « Est classique qui peut. Et tant mieux pour lui ! Car cette conception de l'art est évidemment la plus satisfaisante généralement, et la seule qui puisse être proposée en exemple¹ ». Mais ce classicisme n'a rien d'intransigeant :

[...] je ne conçois pas que l'on puisse interdire à l'individu de s'exprimer à sa guise et de se vider tout entier, quitte à produire à un œil olympien quelque monstrueux effet. Sans ces jets d'eau souterraine, bouillonnante, empuantie souvent, mais, souvent aussi, ferrugineuse, les plus beaux génies ordonnés s'anémient. Les germes de vie ne se trouvent-ils pas dans les cavernes de l'inconscient comme dans les ombres sous-marines, plutôt que sous l'implacable clarté du désert ? Je le crois. Et je crois aussi que les plus grands parmi les écrivains sont ceux qui, connaissant ces farouches lieux d'approvisionnement, en affrontent les horreurs – pour s'approvisionner – et remontent prendre leur repas, civilement, sur une table bien ordonnée, au soleil.

Si Boylesve se veut bien classique, ce n'est pas aux dépens de la liberté d'expression, ni des singularités, même « monstrueuses », qui peuvent jaillir des fonds de la conscience. Pourtant le classicisme, s'il n'est pas entendu dans un sens étroit, est parfaitement conciliable avec le romantisme :

En gros, Classicisme a-t-il le sens de discipline ? Romantisme veut-il dire : liberté ? Si oui, la liberté est indispensable. La discipline, qui ne l'est pas moins, ne peut être tolérée que si elle se concilie avec la liberté.

Or, non seulement la discipline se concilie avec la liberté, mais je suis convaincu que la liberté ne peut s'exercer d'une manière efficace que sous le contrôle d'une autorité forte.

L'ensemble des règles que l'on sous-entend quand on dit classicisme, ne me paraissent d'ailleurs nullement arbitraires ; elles correspondent au vœu secret des cerveaux les plus sains, non seulement de notre race, mais d'autres aussi, puisque c'est Goethe qui a appliqué au genre classique l'épithète que je souligne.

Dès lors, en quoi cet équilibre souverain s'oppose-t-il au libre usage des goûts particuliers et même à tout ce que pourrait avoir de plus frénétique une individuelle inspiration ?

Autrement dit, cette complète liberté qu'il faut laisser à l'écrivain – et dont l'usage et l'abus sont confondus sous le nom de romantisme – n'aura jamais qu'un aboutissement tout à fait heureux, c'est lorsqu'elle déposera son poète au seuil de l'œuvre de caractère classique.

En réalité, le classicisme de Boylesve est moins un classicisme hybride qu'un classicisme subtilement compris et non réduit à la caricature. Ce classicisme, qui n'a rien de commun avec la simple imitation de procédés, conserve toute sa vigueur. Boylesve ne se transporte pas à l'âge classique : il transpose les questions classiques à son époque, lesquelles, reformulées et adaptées, fournissent des cadres propres à repenser les problèmes actuels.

D. Conclusion. Langue, style, écriture classique ?

Ce panorama offre un aperçu de la manière dont Régnier, France et Boylesve pensent leur travail d'écrivain et de la place qu'y tient un imaginaire classique. En voici une synthèse.

1. Cette citation et celles qui suivent sont extraites de ses cahiers (c. 1923-1924). On peut les lire dans R. Boylesve, *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 234-236.

Pour Régnier et pour Boylesve (plus que pour France), parce qu'ils se montrent très attachés à leur singularité d'écrivain, un *style classique* ne semble ni souhaitable ni même possible, pour la simple raison que le style est pour eux du ressort personnel et intime. À ce titre, peut-être même ne relève-t-il pas d'un choix.

Ce n'est pas non plus par ce qu'on pourrait appeler un *esprit classique* que les trois romanciers accusent une parenté littéraire avec le Grand Siècle ou celui des Lumières. Tous trois sont doués d'une sensibilité éminemment moderne, et c'est en modernes qu'ils pensent et perçoivent le monde, le monde qui les entoure aussi bien que celui qui les habite, quand bien même ils emprunteraient pour cela les catégories de la pensée classique. Ce constat est évident en ce qui concerne Régnier, mais il s'applique aussi à France et à Boylesve – ne serait-ce que dans la prévalence qu'ils accordent au désir dans les manifestations psychiques.

En revanche, ils semblent bien hantés par l'idée d'une *écriture classique*, non pas une écriture classique imitée des classiques (c'est pourquoi le terme de pastiche devra être discuté¹), mais une écriture moderne enrichie par la lecture des classiques ; et la nuance est essentielle.

Un rappel de la terminologie barthésienne nous aidera à formuler ce *distinguo* entre style et écriture, pour mettre en ordre ces conclusions. Comme le Barthes du *Degré zéro de l'écriture* (1953)², France, Régnier et Boylesve semblent faire intuitivement la part entre la langue, le style et l'écriture, même si ce pressentiment reste latent chez eux et assez confus, et même si la lecture (politique et sociale notamment) qu'en donne Barthes demeure assez étrangère à leurs préoccupations.

D'une part, il y a la *langue*, qui est, pour Barthes, « un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque³ », un ensemble de normes et d'usages, que les trois académiciens n'ignorèrent certes pas. La langue ne dépend pas de l'écrivain, qu'elle traverse en quelque sorte. Elle est « un réflexe sans choix », un « en deçà de la Littérature », dégagé des contingences historiques et individuelles. Si l'on en croit Barthes, la langue de Régnier ou de Boylesve, c'est nécessairement celle de leur temps. Quand bien même ils s'évertueraient à imiter les tours d'une autre époque, le pastiche obtenu ne prendrait sens qu'au regard de la langue de l'époque qui l'a vu naître et ne vaudrait que par ses écarts aux usages contemporains. France même ne peut écrire une langue classique : au mieux, il écrit la langue de la Belle Époque singeant une langue classique.

Pendant de la langue, le *style* (« images », « débit », « lexique ») est un « au-delà » de la Littérature, un « infra-langage ». Il est fait d'« automatismes » qui « naissent du corps et du passé de l'écrivain », et qui, symptômes d'un mode d'être au monde, accomplissent « la transmutation d'une Humeur » :

1. Voir *infra*, C. (p. 359).

2. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Œuvres complètes*, Seuil, t. I, 1993.

3. Les définitions qui suivent sont établies dans le chapitre « Qu'est-ce que l'écriture ? », *ibid.*, p. 145-149.

[...] sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence¹.

Il n'est besoin que de survoler les *Cahiers* pour s'assurer de la grande conscience stylistique de Régnier, en accord avec cette définition. Le style, il le veut – mieux, il le sait – personnel.

Style et langue sont donc tous deux des natures. Mais parallèlement existerait ce que Barthes appelle l'*écriture*. Elle seule relève d'un véritable choix. Elle signe l'implication de l'auteur dans l'Histoire, elle est sa manière de s'engager dans le monde². Et d'après Barthes, l'*écriture* n'existe pas, pour ainsi dire, à l'âge classique. C'est le milieu du XIX^e siècle qui voit son avènement – le rôle de la *langue* étant proportionnellement minoré :

On verra, par exemple, que l'unité idéologique de la bourgeoisie a produit une écriture unique, et qu'aux temps bourgeois (c'est-à-dire classiques et romantiques), la forme ne pouvait être déchirée puisque la conscience ne l'était pas ; et qu'au contraire, dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850), son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé³.

Certes, à la Belle Époque se pose plus anxieusement que jamais la question d'assumer ou de refuser « l'écriture de son passé ». Pour Barthes, cette conscience d'un choix signe l'acte de naissance même de la Littérature (nous concédons la majuscule au grand penseur) :

C'est à ce moment même que la Littérature (le mot est né peu de temps avant) a été consacrée définitivement comme un objet. L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit universel et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité ; la clôture de ce langage était sociale et non de nature. On sait que vers la fin du XVIII^e siècle, cette transparence vient à se troubler ; la forme littéraire développe un pouvoir second, indépendant de son économie et de son euphémie ; elle fascine, elle dépayse, elle enchante, elle a un poids ; on ne sent plus la Littérature comme un mode de circulation socialement privilégié, mais comme un langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme rêve et comme menace⁴.

Régnier en particulier aurait certainement été séduit par l'ajout de Barthes :

1. *Ibid.*, « Qu'est-ce que l'écriture ? », p. 145-146.

2. « Langue et style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du Temps et de la personne biologique ; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le continu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui. Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société [...] » (*Ibid.*, p. 147).

3. *Ibid.*, « Introduction », p. 139-140.

4. *Ibid.*, p. 140.

C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné [...]. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir.

C'est peut-être un choix double qui fait tout l'intérêt des écritures que nous étudions. France, Régnier et Boylesve ont bien conscience qu'il s'agit de prendre position pour ou contre les « écritures du passé », de répondre à la poussée de l'Histoire ou à celle, inverse, de la Tradition. Mais leur position est délibérément ambivalente : ils n'« assum[ent] » ni ne « refus[ent] l'écriture de [leur] passé », mais cherchent bel et bien une troisième voie. Si l'écriture est le « rapport entre la création et la société », alors ce rapport est pour le moins conflictuel – et ce n'est pas toujours sans se cabrer qu'ils acceptent le joug de l'Histoire ou celui de la Tradition. En cela, ils sont pourtant bien de ces « consciences malheureuses » qu'a produites leur temps. Mais l'écriture n'est pas pour eux à proprement parler un « acte de solidarité historique » : elle est aussi une tentation (mais non une prononciation) de divorce avec leur temps, ou un acte de solidarité envers une autre époque – qui est moins, on le verra, l'époque classique en tant que moment historique, qu'une époque paradoxalement dégagée du temps, espace anhistorique qui réunit les grands écrivains de tous temps.

La langue classique, qu'ils savent n'être jamais qu'un trompe-l'œil, fonctionne comme un leurre volontaire, un refuge provisoire qui permet d'affronter l'Histoire. Cela tient sans doute à la nature de la langue classique, qui est une langue de la relation, et qui tient lieu de filet tendu sans espoir pour, le temps d'un roman, se donner l'illusion de recréer les liens perdus ou en cours de dissolution :

Que signifie en effet l'économie rationnelle du langage classique sinon que la Nature est pleine, possédable, sans fuite et sans ombre, tout entière soumise aux rets de la parole? Le langage classique se réduit toujours à un continu persuasif, il postule le dialogue, il institue un univers où les hommes ne sont pas seuls, où les mots n'ont jamais le poids terrible des choses, où la parole est toujours la rencontre d'autrui¹.

Si la langue moderne, devenue objet ou image, ne parvient plus à dire le monde, c'est en la langue classique que France, Boylesve et Régnier cherchent un outil de communication, capable de recréer le lien non seulement entre les mots et les choses, mais encore entre les hommes. À défaut, ce sera toujours un moyen de poursuivre avec les morts la conversation impossible avec les contemporains.

1. *Ibid.*, « Y a-t-il une écriture poétique? », p. 164. Au contraire, la langue moderne, en poussant à son terme l'autonomisation du mot, n'aurait plus pouvoir d'évoquer le monde, avec lequel elle n'entretient qu'un lien illusoire. Elle perd ainsi, avec sa capacité à convoquer les objets du réel, celle d'unir les hommes, puisqu'elle ne peut communiquer qu'imparfaitement leur pensée. Barthes part ici d'une observation relayée depuis la fin du XIX^e siècle et dont l'idée fera florès (elle sera plus récemment développée par J. de Palacio dans *La Décadence : le mot et la chose*, Les Belles Lettres, 2011) : « Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt, ces mots poétiques excluent les hommes : il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité : ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature; le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc. » (R. Barthes, *Ibid.*, p. 165).

De quelque façon qu'on envisage cette tentation d'une prose classicisante, sous ses dehors policés, sous son vernis brillant, c'est bien toujours l'affrontement d'angoisses modernes qui se joue. Ce n'est pas une fuite, mais un détour stratégique, pour mieux aborder de biais les problématiques neuves et inquiétantes de la modernité. Barthes suppose qu'« on peut [...] imaginer des auteurs qui préfèrent la sécurité de l'art à la solitude du style¹ » : Régnier, France et Boylesve choisissent les deux. L'art (au sens de poétique) classique n'empêche pas chez eux le style ; il leur fournit simplement une assurance permettant un saut dans l'inconnu. L'écriture démarquée en partie de leurs lectures classiques leur offre une structure, une forme d'élection, un cadre d'expression, choisi à la fois pour penser le monde extérieur (matérialisé dans la langue) et le monde intérieur (inévitablement supporté par le style). La langue classique est un *medium* qui impose son protocole de lecture du monde. Avec elle, les trois auteurs se donnent une contrainte, au sens positif du terme, car cette contrainte se veut aussi une parade à la désertion du sens.

Le classicisme des trois conteurs est donc, dans sa pensée même, intrinsèquement impur. Il a intégré différents apports de la modernité sans s'y réduire, si bien qu'il serait vain de décider si l'on est confronté à une doctrine classique mâtinée de modernité, ou à une poétique moderne hybridée de classicisme. C'est leur propre écriture qu'ils façonnent pour les besoins de leur art.

1. *Ibid.*, « Qu'est-ce que l'écriture? », p. 146.

Troisième partie

De tous les temps. Des écritures
polychroniques

Introduction. Quels classiques sont-ils ?

Des pratiques linguistiques et stylistiques ambivalentes

Trois séries de questions guident cette partie.

Classique, comment ? On identifiera les marqueurs de langue indiquant la volonté classicisante des romanciers afin d'expliquer d'où vient le sentiment classique que procurent ces romans. Entre la fidèle reconstitution d'une langue d'époque et la reconstruction hybride et fantaisiste (dans l'esprit dont un Viollet-le-Duc a refait le château de Pierrefonds, par exemple¹), il existe un éventail de modalités possibles.

Concernant plus spécifiquement Régnier, on se demandera ce qui subsiste du Symboliste, et comment ces vestiges tenaces s'harmonisent avec une langue à prétention plus classique. Constate-t-on seulement une homogénéité stylistique chez les trois écrivains ? La question se pose aussi chez un même écrivain, et l'on peut notamment se demander si Régnier adopte selon le cas un style XVII^e et un style XVIII^e distincts.

Classique, pourquoi ? On peut se contrefaire classique, ou se découvrir tel ; ce peut être une quête ou une rencontre. Par ailleurs, on peut envisager le pastiche d'un certain classicisme comme une simple démonstration de virtuosité, un exercice de style gratuit – ou comme l'adoption d'un langage qui, par ses particularités, s'avérerait propre à traduire des préoccupations toutes personnelles. On se demandera donc s'il y va, pour Régnier, France et Boylesve, d'un style d'emprunt (une sorte de « costume d'époque » un peu superficiel, pour reprendre l'idée d'André Guyaux²), ou d'un langage qui épouserait en quelque manière la complexion intime

1. Une figure du *Lys rouge*, Philippe Dechartre, a tranché en se faisant l'adversaire de Viollet-le-Duc : « Ce qu'il lui reprochait, c'était de vouloir rétablir les édifices dans leur plan primitif, tels qu'ils avaient été ou tels qu'ils avaient dû être à l'origine. Philippe Dechartre voulait, au contraire, qu'on respectât tout ce que les siècles avaient ajouté peu à peu à une église, à une abbaye, à un château. Faire disparaître les anachronismes et ramener un édifice à son unité première, lui semblait une barbarie scientifique aussi redoutable que celle de l'ignorance. Il disait, il répétait sans cesse : "C'est un crime que d'effacer les empreintes successives imprimées dans la pierre par la main et l'âme de nos aïeux. Les pierres neuves taillées dans un vieux style sont de faux témoins" » (A. France, *Le Lys rouge*, *op. cit.*, p. 96-97).

2. André Guyaux a réédité des romans et récits de Régnier sous le titre *Les romans costumés*, Mercure de France, coll. « Mille Pages », 1992.

des auteurs¹. Se posera également la question du changement de style de Régnier (peu pertinente pour France et Boylesve) et de la signification de cette démarche : après avoir été le fer de lance d'une écriture nouvelle (le Symbolisme des années 1880²) l'auteur de *La Double Maîtresse* réhabilite des faits de langue datés. Les deux pratiques d'écriture peuvent pourtant entretenir des liens, ne serait-ce que par leur prétention à une « belle langue » – aspiration qui n'est, chez Régnier, ni repli rétrograde, ni sacrifice à la mode néo-classique du siècle commençant³.

Classique, quand, où ? Enfin, s'ouvrent des perspectives comparatives. On doit, d'une part, distinguer les œuvres selon l'époque de leur production, en établissant notamment la chronologie de l'évolution stylistique de Régnier, si les années 1900-1920 sont bel et bien marquées par un assagissement du style voire un « devenir classique » (en même temps qu'il brigue l'Académie, Régnier aspirerait à une forme d'immortalité). Il est intéressant, dès lors, de chercher dans ses romans les traces du passage d'une écriture encore relativement symboliste à un style de caractère classique (voire académique ?). D'autre part, il faut envisager une divergence générique et vérifier si deux styles régnériens coexistent, celui d'un Régnier poète ou conteur, qui demeurerait symboliste, et celui d'un Régnier romancier, qui se ferait occasionnellement classique. Un tel système est sans doute trop beau pour être vrai – ainsi, les contemporains notaient déjà la nette évolution classique de ses vers. Peut-on du moins faire la part entre un Régnier des romans modernes et un Régnier des romans à la mode de l'Ancien Régime, qui s'assumerait davantage classique, tant par le fond que par la manière ? La même distinction est-elle opératoire dans l'œuvre de Boylesve et dans celle de France, qui elles aussi, possèdent des romans « historiques » et des romans « contemporains » ?

S'ils exploitent ce qui s'apparente à des caractéristiques formelles classiques, France, Régnier et Boylesve n'en demeurent pas moins des écrivains modernes par la sensibilité et par une certaine vision du monde. Leur rapport au temps, tel qu'il s'énonce dans leurs notes intimes et se déduit de l'œuvre narrative, en est le principal indice : si l'esprit classique conçoit le temps comme durée et comme permanence, l'esprit moderne le vit depuis 1789 comme crise et comme accident. C'est peut-être cette angoisse liée à une nouvelle conscience du temps et à l'anéantissement des certitudes anciennes qui les pousse, en réaction, à une forme classique très ambivalente. Telle qu'ils la fantasment, la langue classique, parce qu'elle est réputée intemporelle, serait à la fois un mode d'expression adapté pour tenter de transcrire un rapport

1. Cette idée trouve des échos chez Mario Maurin : « Une fois admis le principe que la langue d'une époque est l'instrument le mieux accordé à son caractère et à ses préoccupations – puisqu'elle les détermine autant qu'elle les exprime – et donc le plus propre pour un romancier à reconstituer directement une ambiance et retrouver un tempo, il faut observer que Régnier a beaucoup pratiqué le pastiche » (*Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, Presses de l'Université de Montréal, 1972, p. 142-143). Le terme de pastiche mérite toutefois d'être discuté, ce que nous ferons au deuxième chapitre de cette partie (lequel reprend et complète un article : É. Dufour-Magot, « Régnier pasticheur : pour éviter les malentendus », *Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, p. 91-110).

2. Et parmi ces novateurs, Régnier n'est pas en reste, lui qui, l'un des premiers, s'est essayé au vers libre en compagnie de son ami Vielé-Griffin, prouvant qu'il n'était pas hostile aux expérimentations.

3. Voir M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes* (1960), *op. cit.*

au monde en crise, pour essayer de donner une forme à des réalités qu'ils ne font encore que soupçonner ; et un moyen de préserver, de retenir quelque chose de l'ordre ancien. La langue classique représenterait pour eux aussi bien un outil d'investigation de la pensée (fiable parce qu'éprouvé et rigoureux dans sa forme) qu'une structure en quelque sorte préconstruite (dans laquelle ils introduiront du jeu), pour donner un cadre relativement stable à l'informulé, une armature à ce qui se dérobe à l'intelligence claire. En somme, la langue classique, plus qu'une simple coquetterie d'écriture, représenterait avant tout pour ces auteurs une manière de donner corps à des réalités fuyantes et neuves, afin de les livrer à la pensée.

C'est bien le sens de l'étude de Stéphane Chaudier, qui conclut ainsi un article sur « La référence classique dans la prose narrative » :

La langue classique du XX^e siècle a su donner aux écrivains et à leurs lecteurs le sentiment que, grâce à elle, l'opacité du réel s'éclairait ; que ce monde instable des réalités sublunaires n'était pas si éloigné des exigences de la raison, puisque la langue pouvait statuer sur l'existence et sur la valeur de tout ce qui apparaît à la conscience de l'homme moderne¹.

Le « style classique » (avec toutes les précautions que réclame une notion aussi complexe) ne signifierait donc pas seulement une fascination pour le passé et ne saurait s'entendre uniquement comme lieu de mémoire. Il appartiendrait en plein à la modernité dans ce qu'il révélerait de ses préoccupations profondes et en ce qu'il s'efforcerait de domestiquer ses effrayantes découvertes. Ce que les classiques du XX^e siècle attendent de cette langue d'adoption, c'est l'illusion rassurante d'une maîtrise du réel – un réel qui, ayant cessé d'être limpide, menace de leur échapper.

L'idée de Stéphane Chaudier n'est pas éloignée de l'intuition de Julien Gracq, telle qu'elle s'énonce dans de célèbres pages sur l'expression à l'âge classique tirées de son *André Breton*, et qui mérite d'être un peu longuement citée :

Ce qu'on demande avant tout à cette forme, c'est moins encore la simplicité que le dépouillement (Gide, passée sa période symboliste, retrouve parfaitement le style de cette pente lorsqu'il déclare : « Je n'aime que le strict et le nu »), ce qu'on exige que l'écrivain exécute sur ce magma de pensées imbriquées et enveloppées qui à chaque instant l'habite, c'est un travail comparable à celui de l'artiste exécutant d'après un modèle vif un de ces « écorchés » qui constituent pour le sculpteur un des témoignages les plus certains de savoir-faire. Il s'agit qu'avant tout rien n'échappe – plutôt que de sa forme sentie – des *articulations* internes de la pensée, et une pente, lorsqu'il demande à l'écrivain que sa parole nous restitue sous le jour le plus net les idées « claires et distinctes » conduit au fond, sans tout à fait le dire, l'art classique à placer plus haut encore que celui du ciseau le maniement du scalpel².

Bien sûr, France comme Régnier sont fort éloignés de Gide, et ce n'est guère le « dépouillement » d'un certain classicisme qui les séduit. Mais cette syntaxe « articulée » est bien la leur,

1. S. Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cité, p. 321.

2. J. Gracq, « D'une certaine manière de poser la voix », *André Breton, Quelques aspects de l'écrivain* (1948), *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1989, p. 473-474.

et à ce titre, la métaphore de la dissection – qui corrige celle, plus usuelle, de la sculpture – est éclairante : le premier objectif de l'expression classique, c'est bien de pousser aussi loin que possible la maîtrise du monde par l'intelligence. La syntaxe analytique n'est que l'instrument d'une pensée rationnelle et en cela discriminante (l'étymologie de « raison » motive ce qualificatif : *ratio*, en latin, désigne d'abord une faculté de mesurer et de classer), une pensée qui scinde distinctement les catégories du réel par son exactitude, classe les objets qui s'offrent à la pensée, comme le scalpel révèle et sépare les différents organes. Gracq poursuit :

C'est une pensée constamment analytique que tend à épouser par prédilection sa forme, et ce qu'elle cherche avant tout, c'est à *cerner* d'un contour qui ne tremble pas la pensée fluente, à la capturer au-delà de tout risque d'évasion dans un réseau sans fissures de signes sans ambiguïté – à la limite, on peut dire que l'excellence suprême, pour l'expression classique, réside, avec tout ce que le mot comporte d'exclusif, dans la *définition*. Elle se trouve par là exposée au danger continuel d'avoir à composer avec un certain en-deçà de la pensée – pour les classiques l'« alchimie du verbe » consiste surtout en l'obtention finale d'un *résidu* sans doute infiniment stable – mais qui ne doit pas nous fermer les yeux sur ce qu'il implique fâcheusement de laissé pour compte.

En dépit des idées reçues, pour Gracq, le soupçon de l'informe et de l'informulable est inhérent à l'expression classique, qu'on aurait tort de réduire à sa limpidité apparente. La netteté de la formulation ne doit pas nous faire oublier la part d'informulé qu'elle « laisse pour compte », et qu'elle accuse, même, par sa perfection ostensible.

Très tôt, les contributeurs à une théorie du classicisme ont noté cette ambiguïté fondamentale. Ainsi, dans les années 1900, Gustave Lanson remarque lui aussi la tension classique entre une volonté de canaliser le domaine intelligible et ce qui, débordant la raison, échappe irrésistiblement à ce processus :

La phrase du grand siècle [...] exprime [...] l'effort vers l'ordre rationnel et clair, [...] la volonté qui tâche de discipliner la spontanéité violente des émotions et des idées ; c'est l'élément raisonnable dépossédant, peu à peu, l'élément sensible dans la conception esthétique. Mais la nature résiste à l'esprit, et le conflit se traduit dans la forme de la prose¹.

C'est cet effort de maîtrise que Régnier, plus encore peut-être que France ou Boylesve, semble demander à la syntaxe classique. Bien sûr, il n'est pas dupe du subterfuge, et s'il réclame à l'expression classique sa structure, c'est pour mieux, assuré de ces liens, descendre dans le gouffre inconnu en vue d'affronter ce dangereux « en-deçà de la pensée ». En cela, son projet excède celui des Anciens. Mais il n'en demeure pas moins nostalgique d'un temps où le langage se sentait de force à « cerner » le monde. Sans doute n'y croit-il plus vraiment – les classiques eux-mêmes y ont-ils jamais cru ? – mais il s'amuse à en donner l'illusion, le temps d'un roman.

L'étude qui suit prolonge étroitement les analyses de la seconde partie, qui a mis en évidence la part d'un imaginaire classique dans les représentations stylistiques des trois académiciens.

1. G. Lanson, *L'art de la prose*, *op. cit.*, p. 56.

Le chapitre V, attentif aux stylèmes d'époque, identifiera leurs emprunts effectifs à la langue classique, ainsi que les traits de langue modernes qui composent néanmoins ces proses complexes (et surtout celle de Régnier) et polychroniques. Enfin le chapitre VI analysera, dans une démarche complémentaire, les stylèmes d'auteur les plus remarquables pour les mettre en perspective avec leur imaginaire classique et interpréter des projets d'ensemble.

Chapitre V.

Emprunts classiques, dettes modernes

Après ce tour d'horizon des conceptions linguistico-stylistiques exprimées par les trois écrivains, voyons ce qu'il en est concrètement de leur écriture. Leur imaginaire de la langue classique correspond-il point par point à leur pratique ? Que doivent-ils effectivement aux langues du Grand Siècle et des Lumières ? Et comment ces emprunts s'articulent-ils à la base moderne de leur langue ?

Une précision préalable : il faudra veiller à distinguer, exemple après exemple, la narration des paroles rapportées. Les personnages, par souci de vraisemblance historique, pourraient en effet, lorsqu'ils s'expriment directement, adopter un langage d'époque distinct de celui du narrateur, instance plus intemporelle. La question ne se pose pas, bien sûr, pour le cycle Coignard, pour *La Pécheresse* ou pour *Les Bains de Bade*, qui possèdent des narrateurs-personnages, appartenant de fait à l'époque de l'histoire. Elle concerne donc surtout les romans de Boylesve et de Régnier, pour lesquels une lecture cursive laisse à penser que les deux discours sont relativement homogènes quant au style. Pour le vérifier, nous préciserons (sauf relevés de détails) la source énonciative des passages cités lorsqu'il ne s'agit pas du narrateur.

A. La part de la langue classique

Sans doute, on peut s'attendre à ce que le rêve classique des trois romanciers ne trouve pas toujours de réalisation dans leur écriture. Gilles Philippe a raison de rappeler qu'Anatole France ainsi que d'autres prétendus classiques (Renan, Gide ou encore Camus) méritent cette appellation « non par leur écriture, mais par leurs valeurs et leur posture¹ ». La volonté ne coïncide pas toujours avec l'exécution et, comme le rappelle encore Gilles Philippe, référence

1. G. Philippe, *Le rêve du style parfait*, *op. cit.*, p. 12. Reformulant des interrogations de Fernand Ferré en 1928, il relaye une question qui s'est posée dès la mort de l'écrivain : « si l'on peut concéder que la sensibilité et l'esthétique de France sont "classiques", sa prose l'est-elle ? » (« Sur le style d'Anatole France », *Les Primaires*, octobre 1928, t. XII, n° 1, cité p. 84).

n'est pas nécessairement influence¹ : soyons prudents.

D'abord, de l'étude qui précède, il appert que ni France, ni Régnier ni Boylesve n'inscrivent à son programme le retour à un état archaïque de la langue. En cela, ils se démarquent de Renan ou de Moréas. Certes, quelques tours, qui seront analysés, donnent à leur écriture ce je-ne-sais-quoi de délicatement suranné, mais ces effets anciens sont somme toute relativement discrets, et dans l'ensemble, leurs proses restent relativement homogènes.

Mais c'est sans doute là le paradoxe du classicisme : éviter l'archaïsme (syntaxique ou lexical) du XVII^e siècle, qui compliquerait la lecture des contemporains, n'est-ce pas encore la meilleure façon d'être classique, si la clarté est le premier pilier du classicisme² ? L'art classique fut jadis un art en prise sur son propre temps, non pas un art réactionnaire. Les archaïsmes apparaîtraient comme des solécismes à un homme (Boylesve) qui confie une telle aversion pour les recherches d'exceptions langagières :

Je voudrais atteindre le langage le plus près du commun sans qu'il fût cependant le commun. Je voudrais qu'une page n'ait pas l'air d'avoir été écrite pour l'impression. J'emploie volontiers et volontairement le langage populaire – qui devient toujours, avec le temps le langage français. J'écris, au grand scandale des petits niais qui prennent le vent chez les précieuses, les locutions les plus usuelles³.

Par l'intention du moins, Boylesve (France aurait pu écrire la même chose) n'a donc rien d'un faussaire de la langue louis-quatorzienne. Pourtant, *La Leçon d'amour dans un parc* produit bien une impression classique, que ne produisent pas des textes comme *Sainte-Marie-des-Fleurs* ou *La Becquée*. On peut reconduire le même constat pour Régnier. La langue dont use ce dernier n'évite d'ailleurs pas toujours les artifices un peu faciles, comme s'il voulait trop consciemment souligner le caractère ancien de la langue qu'il emploie, en en multipliant les indices typiques. Et par endroit, certainement, ce pittoresque linguistique n'est pas loin d'évoquer la patine trop impeccable des antiquités douteuses.

Très concrètement, quels sont donc les indicateurs linguistiques qui « font signes » vers le classicisme ? Quels sont les choix lexicaux et grammaticaux qui produisent cet effet de prose classique, si évident pour qui se donne seulement la peine d'ouvrir *Les Rencontres de M. de Bréot* ou *La Rôtisserie de la reine Pédauque* ?

Il n'est nul besoin de multiplier les archaïsmes syntaxiques pour produire un effet classique : une certaine sophistication suffit. Pour les modernes de 1880, la loi est la suivante : « à lexique riche, syntaxe pauvre » – telle est la conclusion à laquelle aboutit Gilles Philippe⁴. Et c'est bien à l'inverse que procèdent France, Régnier et Boylesve dans l'œuvre étudiée, en accord avec la

1. Voir G. Philippe, « Introduction. La référence et l'influence », *French style, op. cit.*, p. 5-25.

2. Il faut pourtant excepter La Fontaine, qui cultiva délibérément l'archaïsme. La question reviendra plus loin à propos du vocabulaire de France, admirateur du fabuliste (*infra*, p. 309 *sqq.*).

3. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 1^{er} janvier 1919, Ms. 6285, F. 230, Bibliothèque de l'Institut.

4. G. Philippe, « Zola et la langue littéraire en 1880 », chap. 9 de *La Langue littéraire, op. cit.*

formule classique, qui veut plutôt un lexique pauvre (comprendre : intelligible) et une syntaxe recherchée (précise et souple).

Toutefois syntaxe riche ne signifie pas chez eux syntaxe innovante. Après les années 1880 émerge ce que Gilles Philippe désigne comme le « moment grammatical de la littérature¹ ». La question de la langue littéraire devient progressivement indissociable des questions de syntaxe : « Depuis Mallarmé, la littérature était ainsi définie comme une sorte d'exploration systématique des possibilités syntaxiques d'une langue ». Or, France, Régnier et Boylesve, du moins dans l'œuvre considérée, et bien qu'ils prêtent une attention évidente à la syntaxe, lui font plutôt la « paix » à l'exemple de Victor Hugo. C'est l'époque où deux conceptions de la grammaire s'affrontent : les uns l'envisagent comme un terrain d'expérimentation pour la littérature ; les autres – dont sont France, Régnier et Boylesve – la voient bien plutôt comme une norme à respecter². C'est donc dans la limite des usages permis par la tradition qu'ils mènent leurs explorations littéraires.

1. À l'échelle de la phrase

a. Longueur de la phrase

La longueur de la phrase engage différents modes de saisie du réel. Pour Julien Piat, la phrase brève, « phrase du constat », « moins immédiatement introspective que la phrase longue », est plutôt une phrase « percepti[ve] », alors que la phrase longue serait davantage « réflexi[ve]³ » :

La phrase courte convient à l'observateur qui, d'un mot, doit définir le trait d'une situation, mais dès que l'auteur veut communiquer l'impression qu'il est en contact intime avec le mouvement continu et la richesse de la vie, cet instrument se révèle insuffisant⁴.

On ne saurait donc identifier la phrase courte à la phrase moderne, qui enregistre, et la phrase longue à la phrase classique, qui analyse : la phrase longue est aussi bien celle des impressionnistes et des symbolistes, qui laissent les mots épouser les lentes ondulations des mouvements psychiques, que celle des classiques, qui y déroulent leurs minutieuses réflexions.

Au reste, l'étude de l'imaginaire classique des trois auteurs l'a montré : le modèle périodique, même s'il demeure à l'horizon de leurs fantasmes⁵, est rarement mis en œuvre. Pour dresser un rapide bilan, on peut penser que c'est la prose de Régnier qui donne le mieux l'illusion du style périodique. Néanmoins les phénomènes proprement périodiques – protase et apodose, sens suspendu jusqu'à la clausule, etc. – ou tout autre phénomène oratoire ne font guère recette

1. G. Philippe, *Sujet, verbe, complément : Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, *op. cit.*, p. 35.

2. Et cette norme est bien plus pour eux une contrainte stimulante qu'un carcan.

3. J. Piat, « La langue littéraire et la phrase », chap. 5 de G. Philippe et J. Piat, *La langue littéraire*, p. 210.

4. *Ibid.*, p. 149-150.

5. Voir *supra*, p. 239.

dans son œuvre. Non qu'on ne trouve, çà et là, une ampleur éloquente dans laquelle on pourrait déceler un souvenir rhétorique, ou encore quelqu'une de ces phrases courtes en forme de pointe qui trahissent une parenté d'esprit avec le brio classique. Mais hormis cette sensibilité, d'ailleurs plus rythmique que syntaxique et d'analyse délicate, ce n'est pas par ce biais que Régnier imprime à sa phrase des allures d'antan.

Bien sûr, Régnier affectionne les longues phrases, plus que France et Boylesve. Mais, on l'a vu, ce type de phrase correspond plus à la « phrase longue » moderne qu'à la période classique, bien qu'elle soit constituée de chaînons soigneusement bouclés les uns aux autres par des outils subordonnants et coordonnants et qu'elle ne soit pas avare non plus en groupes mobiles, notamment des appositions et épithètes détachées précédant leur support. Mais la phrase régnérienne, ouverte à droite, manque de clôture et de prévisibilité dans sa constitution. S'il faut pourtant noter une différence entre la phrase longue des romans historiques et celle des romans modernes ou des contes de Régnier, elle tient sans doute à un surcroît d'outils de liaison (essentiellement des pronoms relatifs et des conjonctions de subordination). Plus que la longueur de la phrase, c'est sa cohésion qui semble pertinente pour décrire le pseudo-classicisme de Régnier : le chapitre suivant le détaillera¹.

Globalement, France et Boylesve écrivent dans un style plus bref, toutefois aussi éloigné de l'atticisme que de l'asianisme. Gilles Philippe s'accorde avec ces propos de Fernand Ferré : « la phrase française classique est la période [...]. Sans doute on la trouve, d'aventure, sous la plume d'Anatole France, mais sa phrase type est bien la phrase brève, nue, directe, posée en touche franche, nullement oratoire, peu conjonctive² ». Mais il en nuance la portée : certes, le style de France n'est pas périodique ; – on ne saurait toutefois réduire le style classique à la période. Gustave Lanson, précédemment cité, constatait déjà que la phrase de Louis XIV, après celle de Louis XIII, s'abrègeait³. C'est ce modèle d'une phrase « moyenne » qu'invoquera la génération d'André Gide. Julien Piat⁴ la définit comme une phrase composée de trois mouvements en moyenne – qui gardent peut-être trace du modèle périodique – et dont la phrase francienne serait le type même.

Ce style moyen, lesté sans être pressé, moins enchevêtré que celui de Régnier, est bien celui qui domine dans les romans de France. La phrase longue n'en est pas absente, mais elle est surtout réservée à l'abbé Coignard, discoureur infatigable. Toutefois, son discours est toujours si logiquement organisé qu'il n'égare jamais vraiment l'attention du lecteur. Occasionnellement, malgré tout, le discours de l'abbé s'enfle en une grandiloquence un peu spectatrice d'elle-même. Les phrases s'allongent alors, le discours dérive : ce sont les rares moments où les paroles cessent

1. Voir en particulier *infra*, p. 422 *sqq.*

2. Cité par G. Philippe, *Le rêve du style parfait*, *op. cit.*, p. 84.

3. G. Lanson, *L'art de la prose*, *op. cit.*, p. 55.

4. J. Piat, « La langue littéraire et la phrase », art. cité.

un temps d'être canalisées. L'abbé s'apprête à raconter une bonne aventure qui lui est arrivée au petit jour ; mais l'évocation du vin blanc à l'origine de l'épisode l'entraîne, par association d'idées, à l'histoire de saint Pierre qui, dit-il, n'aurait pas renié Jésus si quelque claret de Moselle avait adouci son palais :

[...] À la honte éternelle des pharisiens et des gens de justice, un grossier marinier du lac de Tibériade, devenu par sa lâcheté épaisse la risée des filles de cuisine qui se chauffaient avec lui, dans la cour du grand prêtre, un rustre et un couard qui renonça son maître et sa foi devant des maritornes bien moins jolies sans doute, que la femme de chambre de madame la baillive de Sééz, porte au front la triple couronne, au doigt l'anneau pontifical, est établi au-dessus des princes évêques, des rois et de l'empereur, est investi du droit de lier et de délier ; le plus respectable homme, la plus honnête dame n'entreront au ciel que s'il leur en donne l'accès. (RRP, p. 181-182)

Mais l'abbé a tôt fait de renouer avec son sujet, et la digression ne lui fait pas perdre le fil¹. Seul, peut-être, M. d'Astarac passe vraiment la mesure. À maintes reprises, il disserte sur plusieurs pages, et il est l'un des seuls à produire des phrases de plus d'une demi-page :

Par un jour très froid de l'hiver dernier, étant allé visité Mosaïde en son pavillon, je le trouvai assis, les pieds sur une chaufferette, et j'observai que les parcelles subtiles du feu qui s'échappaient du réchaud étaient assez puissantes pour gonfler et soulever la houppelande de ce sage ; d'où je conclus que, si ce feu avait été plus ardent, Mosaïde se serait élevé sans faute dans les airs, comme il est digne, en effet, d'y monter, et que, s'il était possible d'enfermer dans quelque vaisseau une assez grande quantité de ces parcelles de feu, nous pourrions, par ce moyen, naviguer sur les nuées aussi facilement que nous le faisons sur la mer, et visiter les Salamandres dans leurs demeures éthérées. (RRP, p. 235)

Mais précisément, ces longueurs sont sourdement discréditées par la teneur des discours de l'alchimiste, proches du délire. Ces phrases longues sont bien celles d'un maniaque emporté dans ses spéculations. De fait, communément, c'est bien la phrase moyenne qui domine, une phrase nette et qui ne cherche pas à épuiser son sujet.

Mais qu'en est-il au juste pour chacun des auteurs ? Boylesve, grand lecteur de France, donne-t-il lui aussi la préférence à la phrase de longueur moyenne, composée de deux à trois propositions ? Une petite analyse statistique permet de comparer les trois écrivains. Pour chacun, on prélève au hasard, dans des œuvres différentes, cinq échantillons de dix phrases successives. C'est trop peu pour que les conclusions sur lesquelles ils débouchent soient imparables, mais cela donne un ordre d'idée. Pour chaque échantillon, on trouve un nombre moyen de

1. Il se ressaisit aussitôt : « Mais, dites-moi, s'il vous plaît, Tournebroche, mon fils, à quel endroit de mon récit j'en étais quand j'en embrouillai le fil à ce grand saint Pierre, le prince des apôtres. Je crois pourtant que je vous parlais d'un verre de vin blanc que je bus à l'aube [...] » (RRP, p. 182). De la même façon, l'abbé commente sa propre digression p. 251 : « Mais je vois que je m'égaré [...] ». La leçon finale ne manque pas d'ironie : « J'abrège, mon fils, [...] le discours que me tint monsieur d'Anquetil. Il est d'un esprit vulgaire et bas de réciter amplement les petites circonstances. Nous devons, au contraire, nous efforcer de les renfermer en peu de mots, tendre à la concision et garder pour les instructions et exhortations morales l'abondance entraînant des paroles, qu'il convient alors de précipiter comme la neige qui descend des montagnes » (p. 252-253).

propositions¹ par phrase. On peut aussi considérer l'écart entre les phrases ayant le moins de propositions et celles qui en comptent le plus ; ainsi que l'écart entre les phrases contenant le moins de mots et celles qui en contiennent le plus. Voici les résultats obtenus. Pour chaque passage, on a d'abord reporté le nombre minimal et maximal de mots par phrase. Puis on a listé le nombre de propositions dans chaque phrase, et indiqué les extrêmes en gras. Le nombre moyen de propositions par phrase est ensuite précisé.

Anatole France :

- RRP, p. 35-36 (« Le premier effet [...] à tous les polissons du quartier. ») – 8 à 45 mots
 2 - **5** - 1 - 1 - 3 - 3 - 1 - 4 - 4 - 4 → **2,8** propositions par phrase en moyenne
- RRP, p. 264-265 (« Je pris donc, à la table [...] selon la nature. ») – 10 à 39 mots
 2 - **1** - 2 - 3 - 4 - 2 - 1 - 3 - **5** - 3 → **2,6**
- DS, p. 270-271 (« Le ci-devant des Ilettes fut conduit [...] la conscience de son intolérable misère. ») – 5 à 57 mots
 2 - 2 - 2 - 3 - **1** - 3 - 1 - 1 - **7** - 2 → **2,4**
- OJC, p. 220-221 (« Le cortège s'arrêta [...] depuis trois mois. ») – 6 à 38 mots
 4 - 2 - **1** - **5** - 1 - 3 - 2 - 1 - 4 - 2 → **2,5**
- CJT, « Les étrennes de Mademoiselle Doucine », p. 95-97 (« Le 1^{er} janvier, au matin, [...] à son lever. ») – 7 à 83 mots
 3 - 2 - 2 - 2 - 4 - **1** - 2 - 1 - **5** - 5 → **2,7**

René Boylesve :

- LAP1, p. 34-35 (« Le chevalier s'en alla [...] surveiller ses vignobles. ») – 8 à 49 mots
 2 - **1** - 3 - 1 - 3 - 1 - 4 - **7** - 4 - 3 → **2,9**
- LAP2, p. 186-187 (« Lorsque Jacqueline [...] sur le dormeur. ») – 6 à 70 mots
 3 - 5 - **6** - 3 - 1 - 1 - 2 - 1 - 3 - 4 → **2,9**
- PF, « Voyage de Candide [...] », p. 107-108 (« Pangloss rêvait de professer [...] leurs efforts touchants. ») – 6 à 67 mots
 1 - 3 - 1 - 1 - 3 - 1 - 3 - **6** - 3 - 3 → **2,5**
- BB, p. 193-195 (« Pour moi, hélas ! [...] bizarres et enchevêtrées. ») – 9 à 47 mots
 3 - 3 - **6** - 2 - 4 - 2 - 3 - 5 - **1** - 1 → **2,9**
- CVL, p. 33-34 (« Et voyez comment les choses [...] du plus beau des verts. » – 6 à 45 mots
 2 - 3 - 2 - 3 - 2 - 3 - 3 - 2 - 4 - 4 → **2,8**

Henri de Régnier :

- DM, p. 140-141 (« On racontait que [...] jusque sur sa palette. ») – 9 à 76 mots
 3 - 3 - 4 - **6** - 2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 6 → **2,8**
- BP, p. 104-106 (« Celui de Corvisot était simple [...] pas vous donner. ») – 5 à 83 mots
 1 - **6** - 2 - 6 - 3 - 4 - 1 - 6 - 2 - 4 → **3,5**
- RMB, p. 118-119 (« Elle venait ainsi [...] au visiteur indiscret. ») – 5 à 74 mots
 2 - **1** - 3 - 7 - 6 - 3 - 3 - **9** - 7 - 4 → **4,5**
- Tito Bassi*² (« Je fusse resté là [...] la noblesse de Vicence et des environs. ») – 7 à 59 mots
 2 - 2 - 3 - **5** - 2 - 2 - 4 - 2 - 4 - 2 → **2,6**
- P, p. 142-143 (« Cette belle réponse [...] il exhalait. ») – 8 à 90 mots
 7 - 7 - 5 - **10** - 6 - 5 - **2** - 2 - 2 - 4 → **5**

1. Nous comptons comme proposition les ensembles organisés autour d'un verbe conjugué (participiales y compris), que celui-ci apparaisse en principale ou en subordonnée.

2. H. de Régnier, *L'illusion héroïque de Tito Bassi*, Mercure de France, 1916, p. 49-51.

Sur l'ensemble des échantillons, on obtient chez France une moyenne de 2,6 propositions par phrase ; chez Boylesve, 2,8 ; chez Régnier, près de 3,7. Chez France et chez Boylesve, les phrases oscillent entre 1 et 7 propositions ; les phrases de Régnier ont plus d'amplitude et vont jusqu'à 10 propositions. On peut donc, semble-t-il, confirmer l'intuition d'une phrase moyenne (faite de deux à trois propositions par phrase) chez France et chez Boylesve, et d'une phrase globalement plus complexe chez Régnier. Mais Régnier emploie aussi bien la phrase brève à une proposition : ce qui est surtout significatif dans ses phrases, donc, c'est leur grande variété de longueur et de complexité. Quant au nombre de mots minimal et maximal, il ne permet pas vraiment de comparer les auteurs (chez tous, on trouve régulièrement des phrases d'environ 5 à 6 mots pour les plus courtes, et autour de 80 pour les plus longues). Enfin, si les résultats obtenus chez France et Boylesve sont assez homogènes, Régnier réserve en revanche plus de surprises : certains passages sont rédigés dans une prose assez économique, d'autres s'allongent en des phrases plus labyrinthiques, pour reprendre l'idée de Mario Maurin.

Considérons, parmi les segments étudiés, ceux qui s'approchent le plus de la moyenne pour chaque auteur. Pour France :

Le premier effet de ma veste de basin fut de me donner de l'assurance et de m'encourager à prendre des femmes une idée plus complète que celle que m'avait donnée jadis l'Ève de M. Blaizot. Je songeais raisonnablement pour cela à Jeannette la vieilleuse et à Catherine la dentellière, que je voyais passer vingt fois le jour devant la rôtisserie, montrant quand il pleuvait une fine cheville et un petit pied dont la pointe sautillait d'un pavé à l'autre. Jeannette était moins jolie que Catherine. Elle était aussi moins jeune et moins brave en ses habits. Elle venait de Savoie et se coiffait en marmotte, avec un mouchoir à carreaux qui lui cachait les cheveux. Mais elle avait le mérite de ne point faire de façons et d'entendre ce qu'on voulait d'elle avant qu'on eût parlé. Ce caractère était extrêmement convenable à ma timidité. Un soir, sous le porche de Saint-Benoît-le-Bétourné, qui est garni de bancs de pierre, elle m'apprit ce que je ne savais pas encore et qu'elle savait depuis longtemps. Mais je ne lui en fus pas aussi reconnaissant que j'aurais dû, et je ne songeais qu'à porter à d'autres plus jolies la science qu'elle m'avait inculquée¹. Je dois dire, pour excuser mon ingratitude, que Jeannette la vieilleuse n'attachait pas à ces leçons plus de prix que je n'y donnais moi-même, et qu'elle les prodiguait à tous les polissons du quartier. (RRP, p. 35-36)

Pour Boylesve :

Le chevalier s'en alla content, car les enfants sont rarement pitoyables. Il ne pensait qu'au plaisir de Ninon. Il vint la retrouver et lui annonça le bon résultat de sa mission, sans lui fournir de détails, tant il était ému. Ninon n'eut d'attention qu'à sa volonté accomplie et à la possibilité de descendre désormais dans le parc sans avoir à rougir. Elle se pencha sur le front du jeune garçon et le baisa, bien loin de se douter que par ce seul geste elle fixait une destinée. Et tout continua à aller au château comme auparavant.

Vous avez remarqué, ou bien vous le ferez plus tard, que toutes les personnes qui étaient venues chez le marquis et la marquise de Chamarante pour l'érection de la statue y sont encore. Cela n'a rien d'extraordinaire, car, invité à la campagne, on y reste tant que les maîtres de

1. Ici, les souvenirs de *Candide* sont manifestes : la « science » de Jeannette s'apparente à la « leçon de physique » de Pangloss ; la veste de basin en est l'« effet » déclencheur...

maison ne vous font pas comprendre qu'ils désirent ardemment votre départ ; considérez aussi qu'un couple qui n'a pas d'enfants a toutes les peines du monde à demeurer isolé. Une intrigue est en train de se nouer, pendant que nous parlons, entre madame de Châteaubedeau et M. de la Vallée-Chourie ; les deux belles-sœurs ne se quittent pas ; et M. de la Vallée-Malitourne fleurette avec tout le beau sexe. Quant à madame de Matefelon, son but est que le jeune chevalier, son petit-neveu, prenne l'usage du monde ; elle ne s'absente guère de Fontevrault que pour aller surveiller ses vignobles. (LAP1, p. 34-35)

Pour Régnier enfin :

Celui [le remède] de Corvisot était simple.

Il s'agissait pour M. le maréchal de sortir de ce fâcheux état de santé où il se trouvait par l'excellence même de la science et il fallait pour cela profiter de la chance qu'il avait d'être justement entre les mains d'un habile homme, afin que celui-ci pût choisir avec soin la maladie la mieux propre à débarrasser un corps aussi vigoureux d'un excès de force et de bien-être qui ne manquerait pas, quelque jour, de lui devenir funeste. Il importait avant tout d'y provoquer cette crise inévitable, afin d'être à même d'en régler le caractère et de faire choix, pour un homme si dangereusement bien portant, de la façon la meilleure et la plus profitable d'être malade. Il fallait donc devancer à propos ce qui ne manquerait pas d'arriver dans la suite par l'opération même de la nature, qui, livrée à elle-même, est souvent maladroite, tandis que lui, Corvisot, se chargeait de ménager juste à point à M. le maréchal un petit mal, qui aurait l'avantage de le préserver d'un plus grand, et de détruire en lui cette sorte d'arrogance et de fatuité corporelles dont témoignaient l'embonpoint de sa personne et le teint de son visage. Il était temps, selon Corvisot, d'abattre cet orgueil, et si l'art n'y mettait pas du sien, la nature agirait à sa guise, à sa fantaisie et à son heure. Corvisot ajoutait qu'aucun lieu ne se prêtait mieux qu'Aspreval à une pareille précaution, et que lui, Corvisot, se faisait fort, en dix ou douze jours d'un traitement suivi, de mettre M. le maréchal dans un état convenable et qu'il vaut mieux payer sa dette par acomptes que de la solder d'un seul coup.

M. le maréchal écouta sans broncher le discours de Corvisot.

– Certes, Monsieur, – lui répondit-il fort poliment, – je sens bien du vrai à ce que vous dites et j'aurais bonne envie de suivre votre conseil, mais le temps me presse, et le service du Roi me réclame. Il vaut mieux que je me confie aux risques de la guerre. Ils se chargeront peut-être de ce que vous eussiez fait avec plus de ménagement et ils vous épargneront sans doute une peine que je ne veux pas vous donner. (BP, p. 104-106)

De ces extraits, il ressort bien que tous les trois sont attentifs à varier la longueur des phrases, sans doute dans le but d'éviter la monotonie, par une prose qui ne soit ni dépouillée ni ampoulée. La phrase de France et celle de Boylesve ont effectivement une amplitude moindre que celle de Régnier ; mais surtout leurs phrases n'ont pas la même physionomie : celle de Régnier, qui prolifère en subordonnées et en parallélismes, est plus sinueuse et plus ornée¹. Plus qu'une variété dans la longueur des phrases, c'est la variété des schémas phrastiques qui est recherchée. Stéphane Chaudier² recense bien, parmi les « composantes d'une écriture classique au XX^e siècle », cette attention à varier non seulement la longueur, mais aussi l'architecture des phrases, afin de ne pas lasser.

1. On pourrait objecter que l'extrait retranscrit, au discours indirect libre, le discours de charlatan de Corvisot. Il semble toutefois représentatif de la manière de Régnier dans les romans historiques.

2. S. Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cité.

b. Ordre des constituants et rupture de la phrase plane

Les phrases sont donc variées par le nombre de propositions qu'elles assemblent, mais aussi par le nombre, la longueur et l'ordre de leurs constituants, primaires et secondaires. La règle semble être, avant tout, de rompre par tous les moyens le schéma monotone de la phrase plane, qui enchaîne dans un ordre supposé naturel sujet, verbe et complément(s). Ici, il faut bien reconnaître que cette règle ne concerne pas uniquement la part « classique » des romans, mais aussi, quoique dans une moindre mesure, la part « contemporaine ».

Pour briser la phrase plane, deux moyens principaux : les inversions et les inserts, qui donnent à la phrase une allure soutenue.

L'inversion concerne aussi bien le niveau primaire (sujet et verbe, verbe et compléments d'objet...) que le niveau secondaire (nom et complément du nom, adjectif et complément de l'adjectif...). Bien souvent, l'inversion du sujet et du verbe correspond à une recherche d'emphase – encore que la majorité des verbes concernés soient des verbes d'état, qui admettent facilement l'inversion. Ainsi, pour conclure une magistrale leçon de vanité, le confesseur de la belle Violante brandit-il un crâne en proclamant : « Telle vous serez bientôt » (CJT, p. 85) ; ou bien, pour donner de la majesté au décor, Régnier écrit-il : « Entre ces colonnes, dans des niches, se dressaient des statues à l'antique¹ ». Parfois, cette inversion répond simplement à un souci d'harmonie dans la répartition des masses volumiques de la phrase : « Autour de ces tables, sur des bancs de bois, étaient assis sept ou huit hommes » (E, p. 240). Les sujets imposants peuvent ainsi être reportés en fin de phrase : « Bien leur prit d'être si fortement convaincues que je fusse de cette qualité » (BB, p. 23) ; « Contre le mur de soutènement des jardins hauts, étaient exposés au midi les célèbres espaliers de Chamarande : pêches, brugnonns et chasselas [...] » (LAP2, p. 67). Dans ce dernier exemple, la liste rend cet arrangement nécessaire. Enfin, chez Régnier en particulier, de nombreuses questions rhétoriques appellent l'inversion du sujet et du verbe (« Paris lui apparaissait comme un lieu maudit, comme un abîme de perdition. Les femmes n'y tiennent-elles pas insolemment le haut du pavé ? » E, p. 57).

Quant aux inversions réalisées à l'intérieur du groupe nominal, elles sont assez fréquentes dans les trois corpus, sans être systématiques. Elles se veulent élégantes. C'est France qui paraît en faire l'usage le moins modéré. Un grand nombre d'adjectifs est placé préférentiellement devant le nom, alors qu'ils auraient tout aussi bien pu se trouver derrière lui, selon l'ordre attendu pour la plupart des adjectifs dans la langue moderne. Cela dit, quelquefois, un complément du nom favorise ce choix (sans le contraindre). On relève par exemple, sur seulement trois pages (OJC, p. 8-10) : « une secrète flatterie au vulgaire », le « pénible honneur d'irriter par un éloquent écrit la foule des sots et des méchants », « l'extraordinaire bonheur », « une mélancolie leçon

1. H. de Régnier, *L'Illusion héroïque de Tito Bassi*, op. cit., p. 48.

d'apaisement », « le bon et gracieux accueil », « son indulgente sagesse », « sa libre intelligence », « la commune opinion », les « communes erreurs ». Certaines occurrences sont plus intéressantes. Plutôt que « ce savant homme et d'un si beau génie » (p. 71), une prose moderne voudrait : « cet homme savant et d'un si beau génie » afin d'accoupler les expansions nominales. En règle générale, c'est dans le discours de l'abbé qu'on trouve le plus de ces inversions¹, qui donnent à ses démonstrations philosophiques leur grandiloquence.

Mais c'est dans l'œuvre de Boylesve que les inversions sont les plus saillantes et les moins régulières. Ce qui rend ces phénomènes remarquables, c'est qu'ils ne semblent pas imposés par le contexte syntaxique. Rien ne contraint, par exemple, cette atypique inversion du sujet et du verbe : « Une seule chose importait [à Jacqueline] [...] : n'être pas vue, et par qui que ce fût, seule, dans le château vide, à un peu moins d'un pas d'Alcindor, *fût celui-ci* pour cent ans endormi [...] » (LAP2, p. 218). La reduplication du sujet n'est pas réalisée (« *celui-ci fût-il* endormi »). D'autres occurrences malmènent l'ordre attendu. Le complément d'agent peut être gratuitement antéposé au verbe : « elle surveillait d'un œil hagard le double vantail, tout à l'heure, *par elle* soigneusement refermé » (LAP2, p. 219). Le complément d'objet est ici curieusement inséré dans le groupe verbal, avant le participe passé : « Il me semble que voici longtemps que je ne vous ai *d'elle* soufflé mot » (LAP2, p. 179). Là, le pronom objet, normalement placé devant le verbe à l'impératif, lui est postposé : « défiez-le [l'amour], comme c'est la coutume, ou *l'embourgeoisez* si cela vous est préférable² » (LAP2, p. 203-204). En contexte de coordination, la langue classique le permet encore³, mais l'usage tombe en désuétude après le XVII^e siècle.

D'autres irrégularités dans l'ordre des composants de la phrase méritent d'être relevées pour leur inexplicable étrangeté. « [M. de Fontcombes] aimait la chasse et les divertissements champêtres, jusqu'à confesser qu'*aussi lui* il pratiquait la pêche aux grenouilles » (LAP2, p. 82-83). René Boylesve a-t-il cherché à éviter l'hiatus de *lui aussi*? Ce n'est sans doute pas la raison, puisqu'il n'évite pas l'hiatus *lui il* dans la suite immédiate. On lit encore : « vous savez *aussi* à peu près *bien* que moi où elle en est » (LAP2, p. 180), sans nulle autre cause évidente qu'une démonstration de désinvolture narrative. Comment expliquer autrement cette autre liberté prise avec l'ordre usuel des mots – cette fois encore dans la narration : « Nous ne les [Gilles et sa femme] suivrons point là [au tribunal], *n'y ayant rien au monde* qui m'éloigne autant que l'appareil de la justice des hommes » (CVL, p. 148) (*rien au monde ne m'éloignant*

1. Lire par exemple RRP, p. 180-181.

2. À noter que ce sont aussi bien les personnages (en l'occurrence M. de Chemillé) que le narrateur (dans les deux citations précédentes) qui s'expriment de la sorte. Cette observation semble confirmer l'impression que personnages et narrateurs empruntent chez Boylesve le même langage.

3. Molière écrit par exemple : « Touchez à Monsieur dans la main, / Et *le* considérez désormais dans votre âme » (*Les Femmes savantes*, III, 8). Occasionnellement, des écrivains postérieurs ranimeront cet usage, par raffinement archaïque. On pense au célèbre vers de Musset : « Poète, prends ton luth et me donne un baiser » (« La nuit de mai », 1835).

tant que...) ?

D'autre part, pour rompre la linéarité de la phrase, France et ses cadets usent abondamment des inserts. Les groupes accessoires – parfois plusieurs à la suite – sont intercalés entre les groupes fonctionnels indispensables, sans toutefois excéder les limites qui rendraient la phrase difficilement lisible – reproche dont certains de leurs contemporains ne sont pas tout à fait saufs, comme Proust. La syntaxe est brisée, jamais disloquée. Certaines phrases particulièrement intriquées de Régnier ou de Boylesve demandent cependant au lecteur un effort d'attention, comme ces phrases arborescentes de Régnier¹ ou cette réplique d'un agencement assez chaotique prêtée à Lola Corazon dans *Les Bains de Bade* :

C'était lui, qui ne me quitta hier², à la suite de l'inconvénient d'avoir soldé la dépense de la porte que vous défonçâtes, vilain jaloux, qu'après que lui fut tombée dans les bras, par une fenêtre, une certaine demoiselle du pays, qui se dit dans la grande nécessité d'être sa servante et passa la nuit à lui fouiller sous l'aisselle, je ne sais pourquoi... (BB, p. 144)

Même si les canevas dominants changent un peu d'un auteur à l'autre, globalement, les trois romanciers ont coutume de scinder les groupes fonctionnellement solidaires : le sujet se trouve ainsi à distance du verbe et le verbe des compléments qu'il régit, mais aussi, à une échelle inférieure, le nom est bien souvent séparé de son complément, ou même l'adjectif du sien. Enfin, très habituellement, le sujet est différé dans la phrase par des constituants placés à son entame, épithètes détachées ou compléments circonstanciels.

En ce qui concerne la disjonction du sujet et du verbe, Nathalie Fournier constate qu'au XVII^e siècle, « le sujet nominal continue à jouir d'une certaine autonomie, malgré les consignes de rapprochement du sujet et du verbe formulées par les grammairiens à partir de Vaugelas. S'insèrent ainsi fréquemment entre le GN tête du groupe sujet et le verbe divers éléments incidents (groupes participes et infinitifs, groupes adverbiaux, relatives descriptives), dans des phrases caractéristiques de la prose du premier quart du siècle, qui s'allégeront par la suite sans être pour autant totalement abandonnées³ ». France, Régnier et Boylesve sont coutumiers de cette pratique. Il n'est pas rare de trouver des phrases qui, par deux fois, disjoignent le sujet du verbe :

Antoine, lui, songeait à M^{me} Dalanzières, non sans quelque amertume à l'idée que Corvisot, à cette heure peut-être, lui tâtait le pouls [...]. (BP, p. 160)

Le château, que je ne vous ai jamais décrit, afin que vous le voyiez mieux à votre guise, mais qui étale, vous le savez, sa belle masse vis-à-vis de la grande allée d'eau, est alors environné des plus magnifiques ombrages que rêve, probablement dans le même temps, l'immortel peintre et poète Watteau [...]. (LAP2, p. 41)

1. On en trouvera de nombreux exemples au chapitre suivant, dans la section consacrée à la subordination chez Régnier (*infra*, p. 428 *sqq.*).

2. L'association de l'embrayeur *hier* et du passé simple participe aussi de l'étrangeté de cette phrase, qui confond plan ancré et plan coupé.

3. N. Fournier, *Grammaire du français classique*, Belin, coll. « SUP-lettres », 1998, p. 38.

Il le faisait d'autant plus volontiers que *mon père*, qui estimait le savoir, lui *payait* ses leçons d'un beau morceau de dinde et d'un grand verre de vin, tant qu'enfin *le petit frère*, voyant que je formais assez bien les syllabes et les mots, m'*apporta* une belle Vie de sainte Marguerite, où il m'enseigna à lire couramment. (RRP, p. 10)

Il faut pourtant relativiser le classicisme de cette habitude, très fréquente aussi à l'époque moderne : l'ambivalence de l'effet, classique et moderne, fait précisément l'intérêt de telles pratiques.

La lecture laisse l'impression que c'est Boylesve qui éloigne le plus le sujet du verbe. Les insertions peuvent être longues et plurielles. Toutefois, très régulièrement, elles adoptent la forme d'une relative adjectivale explicative (introduite par *qui*). Leur caractère explicatif (et non déterminatif) les rend certes facultatives, et le noyau du sujet se trouve, par elles, très éloignées du verbe ; mais leur solidarité fonctionnelle avec le sujet assure la continuité syntaxique. Un tel phénomène est sans doute très classique par l'intention : le relief syntaxique et la cohésion sont conciliés.

On notera également une habitude commune à France et à Boylesve : dans le dialogue¹, les incisives suivent volontiers le sujet, qu'elles séparent ainsi du verbe. Pour ne donner qu'un exemple assez remarquable par la longueur de l'incise, on citera *Les Bains de Bade* : « – *L'hilarité de votre excellence*, repris-je avec le ton pacifique de quelqu'un qui va rapporter une anecdote, me *fait souvenir* de la belle humeur [...] » (p. 71). Les incisives peuvent également disjoindre d'autres groupes, notamment le groupe verbal : « – *De quoi*, demandai-je aussitôt à l'homme qui portait ma sacoche, cette belle personne *est-elle* donc vêtue ? » (BB, p. 19) ou « Ce ne sera là, poursuivit celui-ci, *qu'un progrès* encore bien insuffisant » (RRP, p. 79).

Le verbe est en effet fréquemment disjoint de ses compléments, et en toutes circonstances :

[...] bien que l'on *soit formé*, dans ce lieu, à *l'audition de choses extrêmement fortes*, il *semble*, à chaque fois qu'un de ces gros Badois ouvre la bouche, *que l'on n'a rien ouï d'approchant*. (BB, p. 83)

Ces dépenses *exigeaient*, malgré les ressources du jeu, *d'assez pressants appels d'argent* [...]. (P, p. 135)

Il *eut* du moins, dans les agitations d'une vie troublée, *l'avantage sur M. Rollin de ne point tomber dans le jansénisme*. (RRP, p. 3-4)

Mais aussi le nom de son complément, sur ce modèle : « Toutefois, la vérité oblige à reconnaître que ce n'est point du bonhomme Chemillé que Jacqueline a reçu *le goût exclusif*, en fait de poésie, *pour l'œuvre*, figurez-vous, *d'un poète nommé Alcindor* » (LAP2, p. 14) ou plus rarement sur cet autre : « *un courrier du Roi* finit par arriver *qui pressait de commencer le siège* » (BP, p. 160). C'est surtout Régnier qui utilise ce tour soutenu, qui consiste à détacher la relative adjectivale du nom sur lequel elle porte.

1. On n'observe pas ce phénomène chez Régnier, chez qui le dialogue est de fait beaucoup plus rare.

Pour finir, plus ponctuellement, d'autres licences perturbent l'ordre habituel des éléments de la phrase. Ces licences peuvent être de l'ordre de l'inversion, comme cette étonnante entame adverbiale chez Boylesve : « *Encore*, de grâce, veuillez vous expliquer, mademoiselle » (LAP2, p. 50). Elles peuvent, quoique rarement, déjouer les exigences fonctionnelles : « Se peut-il, monsieur, que, menant une vie sainte et retirée, je vous voie tout à coup donner dans les vices du siècle ? » (CJT p. 98 – c'est M. Spon qui parle). L'anacolithe, permise au XVII^e siècle, donne ici la priorité à la sémantique sur la syntaxe : la participiale « menant une vie sainte et retirée », dont le sujet est normalement coréférent à celui de la proposition principale (« je » désigne M. Spon), a pour sujet réel le pronom objet « vous », désignant M. Chanterelle. On trouve encore des ajouts syntaxiques non attendus (hyperbates) et des soustractions (ellipses). Par exemple, « Dieu lui-même nous fournit l'exemple de quelqu'un d'ingénieur, à n'en pas douter, et qui ne fut bien content de soi que lorsqu'il se put compter soi-même [...] » (BB, p. 112) : la relative finale est coordonnée à l'adjectif « ingénieur », mais avec le retard causé par le commentaire « à n'en pas douter », qui promettait la clôture du groupe nominal. De même, l'adverbe « précisément » semblait, dans cet autre exemple, annoncer la fin de la proposition : « Il était là précisément, et dans le giron d'une dame Parisienne [...] » (BB, p. 85-86)¹. Enfin, la syntaxe économique d'Anatole France ne refuse pas toujours l'ellipse, comme c'est le cas dans ce tour employé en plusieurs endroits par l'abbé Coignard : « [Zozime, qu'il traduit] va son train, encore qu'un peu languissant pour l'heure ! » (RRP, p. 246) (et non : *encore qu'il aille*) ; « ce monsieur d'Anquetil que j'aime assez, encore que rude et sans lettres » (p. 247) (et non : *encore qu'il soit*). Il y a là quelque chose de l'économie classique, condition de sa force expressive (on ne commente plus le vers d'Hermione : « Je t'aimais inconstant ; qu'aurais-je fait fidèle² ? »).

Ces examens nous donnent un meilleur aperçu de la physionomie globale des phrases française, boylesvienne et régnérienne. On peut risquer, pour chacune, en guise de bilan, une analogie avec un motif d'Ancien Régime.

La phrase d'Anatole France serait une phrase drapée. Elle est ample sans être démesurée, et ondule en segments réguliers, solidement cousus entre eux. Cette phrase, qui a le sens des proportions et des liaisons, qui utilise l'insert et l'inversion sans à-coups, souple et toujours taillée dans le droit fil, possède bien la majesté des drapés antiques. C'est une phrase élégante mais sans ornements superflus qui en arrêteraient la ligne. Une telle phrase nous paraît assez représentative :

J'aurais fait les hommes et les femmes, non point à la ressemblance des grands singes comme ils sont en effet, mais à l'image des insectes qui, après avoir vécu chenilles, se transforment en papillons et n'ont, au terme de leur vie, d'autres soucis que d'aimer et d'être beaux. (JE, p. 39)

1. Nous reviendrons plus bas sur différents phénomènes liés à la coordination (*infra*, p. 299 *sqq.*).

2. J. Racine, *Andromaque*, IV, 5, 1667.

Sans être mécaniquement égaux, les inserts ne sont pas disproportionnés entre eux. Ils sont aussi harmonieusement répartis dans la phrase. En outre, ils n'interrompent pas son élan, mais ne font que l'assouplir. Ainsi, un mot placé avant l'insert promet bien souvent le retour à la ligne principale, un temps suspendue ; ce mot peut être la conjonction *quand*, ouvrant une proposition circonstancielle (« J'avais six ans, *quand*, un jour, rajustant son tablier, ce qui était en lui signe de résolution, il me parla de la sorte », RRP, p. 9) ; ce peut être aussi la conjonction *et* (« Messieurs, ceci n'est qu'un essai *et*, pour peu qu'il vous semble malheureux, je ne m'y entêterai point », RRP, p. 75) ou un pronom relatif (« Dieu vous [...] garde [de penser], Tournebroche, mon fils, comme il en a gardé ses plus grands saints et les âmes *que*, chérissant d'une dilection singulière, il réserve à la gloire éternelle », OJC, p. 182).

La phrase boylesvienne, elle, serait une phrase à festons. Elle est, comme celle de France, raisonnablement longue, faite de syntagmes harmonieusement répartis ; mais le rythme de leur succession est plus heurté, les liaisons moins fondues :

Et l'exquise particularité de cette figure était que, au lieu de fixer le but où va voler la pointe mortelle, l'adolescent, les paupières basses, regardait avec une surprise ingénue cette autre menue flèche suspendue au bas de son ventre, et qui, pour la première fois, révélait son usage. (LAP1, p. 19-20)¹

Les inserts sont régulièrement disposés, pour laisser pendre, entre les noeuds des virgules, des segments de différentes longueurs, de plus longs alternant avec de plus brefs. La ligne s'en trouve brisée avec un certain apprêt, une certaine recherche qui ne paraît pas dans la mise plus simple de la phrase francienne. Cette phrase est moins ample, moins libre que celle de France ; elle est aussi plus haletante et d'un souffle moins long.

Le motif de la phrase la plus typique de Régnier, c'est sans doute celui des grandes eaux de Versailles. Sa phrase est beaucoup plus spectaculaire en effet, plus longue, plus complexe aussi, non seulement parce qu'elle multiplie volontiers les propositions, mais aussi parce qu'elle les répartit sur plusieurs niveaux syntaxiques² (à la manière des bassins communicants de la fontaine de Latone) :

Il y avait trouvé un asile aux dérèglements de la chair et, avec l'aide de Dieu, ne s'était jamais écarté des devoirs auxquels il s'était astreint par crainte de n'être pas assez sûr de résister par lui-même aux dangereux sortilèges de l'amour, ce dont il avait été, à deux reprises, récompensé par la grâce divine qui l'avait approuvé de sa réserve en lui donnant tour à tour deux épouses également parfaites, en la seconde desquelles Dieu ne manquerait pas de mettre le comble à ses bontés en lui accordant par elle la lignée qu'il attendait. (P, p. 120)

1. De telles phrases peuvent se succéder, ce qui donne, par exemple : « Tout le château était juché dans la tour et se tassait contre la porte inébranlable, et madame de Châteaubedeau, remontée une fois encore, emplissait l'escalier de ses cris et n'attendait plus, des personnes assez hardies pour risquer un œil au judas, que la funèbre nouvelle. Or, à peine, désormais, osait-on regarder, parce que, chaque fois qu'il se soupçonnait épié, Châteaubedeau se faisait une entaille. Thérèse, témoin de cette boucherie, gisait sur les marches, et plusieurs femmes qui l'avaient vue tomber ne valaient pas mieux qu'elle » (LAP1, p. 124).

2. Le chapitre suivant détaillera les différentes structures que peuvent adopter ces phrases.

Ce type de phrases à effets, étagées et qui progressent à longs jets, alterne en vérité avec des phrases d'une structure moins compliquée. Mais s'il faut une phrase emblématique des romans historiques de Régnier, il semble que ce soit bien celle-ci.

En définitive, les trois écrivains cherchent constamment à imprimer du relief à leurs phrases en jouant avec l'ordre des constituants. Toutefois, les écarts à la norme établie au XIX^e siècle demeurent assez rares. C'est à leurs contemporains qu'ils s'adressent en premier lieu, et il semble qu'ils n'aient pas voulu trop contrarier les habitudes linguistiques des lecteurs, tant mondains que lettrés : la lecture reste globalement fluide.

c. Conjonctives *versus* tours infinitifs et nominaux

Phénomène grammatical daté, la complétive est souvent sollicitée là où un infinitif ou un GN allégerait la phrase. Les manuels des bons usages de l'époque continuent à répandre l'idée qu'il vaut mieux écrire « Ils cédèrent à une promesse formelle d'impunité » que « Ils cédèrent parce qu'on leur promit formellement qu'ils ne seraient pas punis¹ », par souci d'élégance. Le XIX^e siècle, à la différence du XVII^e, se donne pour règle générale d'éviter les subordonnées en *que* ou *qui*, jugées lourdes, chaque fois qu'elles peuvent l'être sans ambiguïté ou perte de précision.

Or les trois académiciens ne se soumettent pas à cette prescription des traités modernes du beau style, du moins pas dans leurs romans d'atmosphère classique. Ces choix qui vont à rebours de l'époque se comprennent encore dans une initiative de résistance à une tendance nette de l'évolution de la langue contemporaine à affaiblir le verbe².

Régnier, surtout, appuie le trait, au risque de faire perdre à la phrase son allure facile : la sophistication dicte plutôt ce choix. Pour exemple, dans les quelques premières pages de *La Pécheresse*, on en relève déjà plusieurs manifestations :

Escandot le Bègue ne cessait pas de vouloir parler sans parvenir à *ce qu'on l'écoutât* [et non à *être écouté*]. (p. 15)

[...] autorisé à faire d'elle ce que son légitime désir en souhaitait et qu'il fit de façon qu'il fût satisfait de lui-même [et non à *être satisfait*] et elle pas mécontente de lui. (p. 16)

[...] l'enfant qu'elle mit au monde n'était point conformé *pour qu'il vécut* [*pour vivre*]. (p. 17)

[...] pour lui recommander *qu'il en employât* [*d'en employer*] (p. 23) ; etc.

Le deuxième cas se justifie à la rigueur par la symétrie ainsi ménagée avec la proposition coordonnée, qui peut alors se dispenser de répéter le verbe, mais les autres occurrences ne présentent aucune nécessité grammaticale et semblent le résultat du seul caprice de l'auteur.

1. Ces exemples proviennent du manuel de *Stylistique française* d'Éloi Legrand, publié en 1922 et abondamment réédité (nous les empruntons à J. Piat, art. cité).

2. Voir J. Piat et S. Smadja, « Le triomphe du nom et le recul du verbe », chap. 4 de *La Langue littéraire*, op. cit.

De façon plus discrète, Boylesve et France ne cherchent pas non plus à empêcher à toute force les *qui* et les *que*. Boylesve écrit ainsi :

[...] une sorte d'éblouissement de dépit empêcha *que je fusse assuré d'ouïr que Valla l'imitait [m'empêcha d'être assuré...]*. (BB, p. 49)

[...] il peut se faire qu'un être qui passe entre deux troncs d'arbres [...] soit cause *que le sang s'arrête dans les veines d'un homme [de l'arrêt du sang...]*. (LAP1, p. 227-228)

Corneille [...] continuait à implorer de ces dames la faveur *qu'elles gardassent son secret [de garder son secret]*. (LAP1, p. 93)

Et France, de même :

[...] j'avais dessein de m'enfermer dans ma chambre pour écrire à M. d'Astarac et à mes bons parents *qu'ils voulussent bien [de bien vouloir...]* m'excuser *si je ne prenais point congé d'eux [de ne point prendre congé d'eux]*. (RRP, p. 276)

Il n'y a pas au monde une créature aussi malheureuse *que je suis [que moi]*. (CJT, p. 113)

[...] après ce qu'elle avait fait et ce que d'aventure il adviendrait *qu'elle fît pour lui [...] [de faire pour lui...]* (DS, p. 117)

Elle ne pouvait manger et déplorait *qu'elle eût perdu l'appétit au moment où elle avait enfin de quoi le satisfaire [d'avoir perdu l'appétit...]*. (DS, p. 254)

Or, ce que condamne le manuel d'Éloi Legrand cité plus haut est encore monnaie courante à l'époque de Corneille. Nathalie Fournier constate « la concurrence entre l'infinitif et la complétive » au XVII^e siècle. Certes, l'évolution se fait dans le sens du français moderne, sans doute dans un but euphonique. Comme en français moderne, l'usage impose de plus en plus d'opter pour l'infinitif lorsqu'il y a coréférence des sujets des deux verbes. Mais les habitudes perdurent, et on lit encore « Je voudrais *que j'aie* un couple de bon pigeonneau [...] » ou, pour éviter de prendre le complément de la principale pour le sujet de la subordonnée : « Je vous prie *que je puisse* encore avoir la consolation de croire [...] »¹. Malgré tout, les trois écrivains enfreignent occasionnellement l'interdit, et l'on peut lire, même dans les romans modernes de France – ici *Le Lys rouge* : « Je trouve singulier *que je sois informée* de vos projets par le général Larivière² » ; ou dans la correspondance de Boylesve à Régnier : « Je ne veux pas attendre *que j'aie* le plaisir de vous rencontrer [...] »³ ; ou encore dans *La Pécheresse*, sous la plume d'un personnage, M. de Gallaret, qui rapporte au discours direct les paroles de M. de La Péjaudie : « je ne trouve pas *que je sois* tant à plaindre » (P, p. 225).

Cas voisin, la conjonctive introduite par un *que* consécutif est souvent préférée à toute autre formulation circonstancielle, qui privilégierait par exemple un groupe prépositionnel. Boylesve écrit : « C'est [...] une petite personne que je ne quitterai pas, j'espère, *que je ne l'aie convertie à la Vérité* » (*sans l'avoir convertie... ou avant de l'avoir...*) (BB, p. 175) ; et Régnier : « Je me

1. Citations de La Grue et Madame de La Fayette, N. Fournier, *ibid.*, p. 93.

2. A. France, *Le Lys rouge*, Calmann-Lévy, 1894, p. 68. C'est le personnage de Thérèse qui parle.

3. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre de 1902, Ms. 6285, F. 158, Bibliothèque de l'Institut.

jurai donc à moi-même de ne jamais concevoir pour une femme quelque désir *que je ne fisse ce qu'il fallait faire pour le satisfaire* » (*sans faire ce qu'il fallait...*) ou « aucune ne s'est mise à si haut prix *que je n'aie pu surenchérir* sur ce qu'elle croyait valoir » (RMB, p. 111), ce qui est certes tout à fait correct en français moderne, mais aussi très soutenu¹.

Même lorsque rien n'y oblige, France, Boylesve et Régnier, sans en arriver toujours à ces extrémités, conservent la souplesse du système ancien et préfèrent bien souvent la complétive aux groupes prépositionnels pour marquer leur distance envers les nouvelles habitudes, quand bien même en résulteraient, dans les romans de Régnier en particulier, des imbrications de subordinées pour le moins dédaléennes.

d. Négation

D'autres options grammaticales des plus marquées viennent signifier, par touches, la langue classique, et c'est occasionnellement le cas de la négation.

Ce peut être, d'abord, une apparition différée de l'adverbe forclusif, détaché du système corrélé *ne... jamais* (ou *ne... rien*) encadrant ordinairement le verbe : « Je *ne* m'accommoderai, pour ma part, *jamais*, de ce miracle qui s'opère [...] » (LAP2, p. 47) ou, de façon plus surprenante, « je me prenais à croire que je *n'avais* connu *jamais* de femmes aussi admirables » (BB, p. 57). L'accent est porté sur *jamais* (on trouve la même chose avec *rien*) qui, sorti de la zone habituelle de la négation, reprend un peu de sa rondeur substantivale étymologique.

Ce sont aussi des omissions d'un élément de la négation verbale qui retiennent çà et là l'attention. Exceptionnellement, chez France et chez Boylesve, dans le dialogue, le discordantiel *ne* manque, rappelant un usage tout à fait classique dans l'interrogation : « Ø Voyez-vous *pas* qu'il n'y a qu'à le pousser [...] » (RRP, p. 217); « Ø Feraient-elles *pas* mieux [...] de rester honnêtes ? » (CLV, p. 31). Là, c'est cette fois le forclusif qui fait défaut : « C'est une coquine que je *ne* veux Ø revoir de ma vie », déclare M. d'Anquetil (RRP, p. 191); Jacqueline dit de même : « Il *n'est* Ø besoin de posséder des légions de poètes » (LAP2 p. 51). Certes, ces derniers cas sont moins licencieux que soutenus, et ils n'arrêtent guère l'oreille d'un lecteur de 1900.

Plus choquants, sans doute, sont les forclusifs superfétatoires de ce « petit homme maigre et jaune qui *n'était pas* autre *que* le célèbre libelliste, Jean Hibou » (OJC, p. 60). Dans le système de la négation restrictive *ne... que*, l'adverbe *pas* est redondant. Ailleurs, c'est toute une négation qui paraît excédentaire : « *Ne* savez-vous *pas* vraiment si monsieur d'Astarac *ne* reviendra *pas* bientôt ? » (RRP, p. 174), demande Jahel. La négation de la principale suffisait et celle qui affecte la subordinée paraît un procédé d'insistance un peu pesant.

1. On s'étonne moins de lire chez Crébillon : « Je ne me trouvais guère en compagnie *que je ne fisse* tomber le discours sur l'amour » (*Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 29).

C'est surtout en contexte de coordination que les entorses aux usages sont les plus visibles. Il peut là encore s'agir d'ajouts : « Il *n'est point* de séjour plus plaisant, à mon gré, *non point* même les Champs-Élysées » (RRP p. 86 – c'est l'abbé qui parle). *Ni* remplaçait plus légèrement le répétitif *non point*. C'est encore un personnage de la *Rôtisserie*, M. d'Astarac cette fois, qui évite la conjonction *ni* et lui préfère une formule plus massive : « Car sûrement vous *ne* comptez pour *rien*, messieurs, les inventions de Lucullus et cette tourte épaisse à laquelle Vitellius donnait le nom de bouclier de Minerve, *non plus que* nos rôtis, nos pâtés, nos daubes [...] » (RRP, p. 77-78)¹.

Toujours dans la coordination en polarité négative, on peut trouver cette fois des omissions, qui renvoient à un état antérieur de la langue. C'est le cas dans cette forme hors d'usage : « Ø Le fracas de la meute *ni* le pas des chevaux *n'*avaient réussi à réveiller M. Hussonnois » (RMB, p. 165), où *ni* n'intervient que comme cheville entre les deux groupes nominaux assemblés, sans avoir été appelé par un autre *ni* précédant le premier syntagme².

2. Autour du verbe

a. Modes, temps, aspects

On aurait pu attendre un travail particulier sur les temps et modes verbaux. Par exemple, on pouvait imaginer des jeux avec la concordance des temps, beaucoup plus libre auparavant. Or il y a finalement peu à dire sur les choix observés. La tendance est au respect des usages dominants de la langue littéraire du siècle qui se termine. Dans la prose des deux cadets, même, les innovations de Flaubert et notamment l'emploi narratif de l'imparfait sont entérinés : ni l'un ni l'autre ne récuse l'héritage de celui qu'ils considèrent comme un maître. On lit par exemple dans le *Carrosse aux deux lézards verts* : « Pendant ce temps, le père Gilles, lui, *parvenait* à la ville, en pleine nuit, sans pouvoir seulement s'en faire ouvrir les portes » (CVL, p. 87). L'aspect sécant de l'imparfait (qui semble entrer en conflit avec le sens perfectif du verbe *parvenir*) rend mieux compte ici du vécu du personnage, las d'un long voyage, que le passé simple, qui aurait montré l'action dans sa globalité, extérieurement. Comparablement, Régnier rapporte des propos pourtant singuliers à l'imparfait, plongeant le lecteur au cœur de l'embarras du personnage :

1. On pourrait ajouter cet exemple, qui n'appartient pas à notre corpus. C'est Fra Giovanni, moine du XIII^e siècle, qui s'exprime : « les grands *ne* demandent *point* de bouillie, *ni* les petits *ne* boivent *pas* de vin » (*Le Puits de sainte Claire*, Calmann-Lévy, 1895, p. 182). La coordination *ni* rend l'adverbe *pas* superflète. France a ici voulu rendre un trait de langue archaïque.

2. La *Grammaire* de G. Spillebout signale cet emploi classique (« Suppression du premier *ni* ») : *Grammaire de la langue française du XVII^e siècle*, Picard, 1985, p. 363. L'absence du premier *ni* attendu n'est pourtant pas très fréquente non plus en français classique. C'est un vestige de l'ancien français, qui tombe peu à peu en désuétude et n'appartient plus qu'à une langue soutenue et littéraire (les besoins de la métrique peuvent l'expliquer).

Sa timidité ordinaire devint un trouble évident [face à Julie], et il *demeurait* interloqué et bredouillant¹. Il lui *expliquait* que M^{me} de Galandot se trouvait un peu incommodée et il *s'affligeait* d'avoir laissé repartir M. du Fresnay [...]. (DM, p. 89-90)

Mais sans doute, on pouvait écrire cela avant Flaubert, et les emplois sont tout de même trop rares, dans les différents textes, pour conclure à une revendication flaubertienne. De fait, la place croissante accordée à l'imparfait à la suite de Flaubert ne contribue pas peu à l'affaiblissement du verbe déjà signalé dans la prose d'après 1880². Ce temps amoindrit la valeur processuelle du verbe, et c'est peut-être pourquoi Régnier, Boylesve et France plus encore utilisent prioritairement le passé simple pour les phénomènes de premier plan.

Dans *Le rêve du style parfait*, Gilles Philippe discute l'attitude d'Anatole France face à ce phénomène d'époque. Il contredit Fernand Ferré qui, dans son article « Sur le style d'Anatole France » (1928, *op. cit.*), affirme que la phrase d'Anatole France n'est pas si classique qu'il y paraît, en ce qu'elle ne s'ordonnerait pas autour du verbe comme la phrase classique. Le verbe d'Anatole France serait une simple copule, sans couleur, et sa phrase, selon une sensibilité plus fin-de-siècle, se construirait autour de l'adjectif. Nous pensons plutôt avec Gilles Philippe qu'au contraire, l'auteur de la *Rôtisserie* s'attache à rendre sa force au verbe, ainsi qu'à limiter les épithètes. C'est plus discutable pour Boylesve, dont la prose abonde en participes présents, lesquels dénoient la phrase en estompant le rôle prédicatif du verbe.

Cela dit, en règle générale, le passé simple recouvre sa place d'antan dans le récit, jusque dans celui des personnages (« Je n'*entendis* jamais prononcer un tel nom », déclare par exemple M. de Fontcombes, LAP2, p. 51), et même lorsqu'ils rapportent des événements tout récents qu'une langue plus actuelle aurait rapportés au passé composé (Coignard raconte les préparatifs du voyage qui commence : « Je vous confierai, messieurs, [...] que je *pris* soin d'emporter [trois bouteilles] », RRP, p. 224).

Si un mode donne pourtant bien une couleur classique aux différentes proses étudiées, c'est bien le subjonctif. En particulier, on ne peut pas ignorer la prédilection de l'auteur de *La Double Maîtresse* pour tous les temps du subjonctif, dont il semble avoir la manie – peut-être pour résister à la tendance moderne, qui préserve certes l'usage du subjonctif présent et passé, mais commence à abandonner les formes les plus extravagances de l'imparfait et du plus-que-parfait. Loin d'éviter les occasions de les conjuguer, Régnier les provoque. C'est ce qui se produit notamment lorsque la complétive est préférée à un tour infinitif, comme analysé plus haut³. Il faut croire qu'en effet, ces subjonctifs sont remarquables, puisque Pierre Louÿs en fait état dans une lettre à son ami : « M. de Bréot emploie les subjonctifs, les "qu'il puisse être" avec une

1. Sur ce modèle, on lit chez Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale* (1869) : « M^{lle} Marthe courut vers lui, et, cramponnée à son cou, elle tirait ses moustaches ».

2. Voir G. Philippe, « Zola et la langue littéraire vers 1880 », art. cité.

3. Voir *supra*, p. 289.

finesse exquise¹ », le complimente-t-il. Boylesve et France semblent eux aussi prendre plaisir à conjuguer les subjonctifs imparfait et plus-que-parfait, quoiqu'avec un peu moins d'éclat. Mais il est moins sûr que, pour leur part, ces subjonctifs leur aient paru un trait distinctif de la langue classique, car leurs romans contemporains, à première vue, n'en sont guère moins pourvus.

Là où le subjonctif marque un peu plus la langue classique, c'est peut-être lorsqu'il est employé en proposition principale. Au besoin, aucun des trois romanciers n'hésite à l'utiliser pour sa nuance irréaliste, en lieu d'un conditionnel². Le Marquis de Foulques déclare de la sorte : « je ne l'*eusse* jamais *reconnu* » (LAP2, p. 201). Régnier, s'adressant à son lecteur : « Je l'*eusse* peut-être *fait* [supprimer son roman] si je n'*eusse* été convaincu [...] » (RMB, « Avertissement »). Et Anatole France au sien, entre cent autres exemples : « Vous n'*eussiez* pas *parlé* à ce généreux utopiste des bienfaits de la civilisation » (OJC, p. 24). L'effet est bien un peu précieux. Qu'à cela ne tienne : c'est justement ce qui est escompté. Les subjonctifs abondent en principale dans les trois œuvres, avec leur nuance d'ordre : « ne me *sache* point gré, ni ne m'*aie* de rancune de quoi que ce soit », commande la fée du *Carrosse* (CVL, p. 142); avec leur nuance de souhait également, comme dans ce vœu final du narrateur d'un des *Contes de Jacques Tournebroke* : « *Puisse* celui qui l'a conté [le miracle de la pie] vivre, conformément à ses désirs, en bonne et douce paix, et tous biens advenir à ceux qui le liront » (CJT, p. 42).

Pour finir, un autre emploi remarquable des temps verbaux concerne le présent de narration. Le procédé, rendu classique par La Fontaine, plaît beaucoup à Boylesve, qui feint ainsi de nous donner à voir des événements immédiats, lesquels tranchent sur un récit au passé : « Voilà notre Châteaubedeau qui *descend* en s'essuyant, crachant, grommelant et tamponnant son jabot » (LAP1, p. 76).

b. Constructions verbales : cas remarquables

Il semblerait que l'usage, souvent vieilli, de certaines constructions verbales soit à mettre au compte d'une intention classicisante. Les cas qui vont être recensés sont certes souvent des hapax dans les œuvres considérées mais, additionnés, ils semblent assez nombreux pour être significatifs.

Chez Boylesve, on relève par exemple une forme réfléchie que son époque eût jugée grammaticalement incorrecte : « Je *me* tâtai incontinent quelques-uns de *mes* membres » (BB, p. 159). Le pronom redouble ici le déterminant possessif, ce qu'une langue plus ancienne permet encore. France emploie quant à lui la forme réfléchie – rare – du verbe *rencontrer*, qui ajoute au verbe le sème de surprise : « Brotteaux [...] *se* *rencontra* avec une jeune paysanne » (DS, p. 252).

1. P. Louÿs à H. de Régnier, lettre du 26 février 1903, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 291.

2. Bien qu'il soit tout à fait isolé, un plus-que-parfait de l'indicatif remplace aussi le conditionnel dans une réplique de Jacqueline à son parrain : « Pomme-d'Api a pris un amant. / – Et qui ça ? / – Celui qu'elle avait dû [*aurait dû*] prendre tout d'abord pour mari » (LAP2, p. 158).

De manière très marginale, Régnier ne s'interdit pas, au contraire, l'ellipse du pronom réfléchi attendu. *L'Escapade* propose par exemple : « Il était l'heure d'aller *reposer* » (p. 158) là où on attend *se reposer*. Nathalie Fournier signale cette construction :

Bien que Malherbe la critique déjà chez Desportes : « On ne dit point : *je vais reposer*, mais : *je me vais reposer* [...] », l'ellipse du clitique réflexif complément d'un infinitif lui-même régi est usuelle au XVII^e siècle, quel que soit le verbe recteur : *faire, laisser, sentir, voir, vouloir, penser, pouvoir, aller, envoyer...* Elle [...] ne se maintiendra en français moderne qu'après *faire* (*on m'a fait lever, je l'ai fait taire*)¹.

Autre cas anecdotique, l'auxiliaire *avoir* est préféré à l'auxiliaire *être* dans cette locution : « elle *avait accoutumé de faire deux parts* » (LAP2, p. 167) ; « la Bastille, où il *avait accoutumé de vivre* » (OJC, p. 60). Le Bescherelle de 1845 signale déjà que « cette expression commence à vieillir », et assurément elle est tout à fait désuète en 1924.

Mais le phénomène le plus communément observé, c'est un jeu répété avec la transitivité verbale. Les usages dominants sont volontiers transgressés. Ce peut être par l'emploi transitif de verbes intransitifs : « un petit Savoyard et sa marmotte qui *dormaient leur sommeil innocent* sur le vieux banc de pierre » (OJC, p. 101) – construction perçue comme fautive au XIX^e siècle², mais qu'on trouve au reste chez le moderne Baudelaire³. Ce peut être, réciproquement, par l'absence de complément avec des verbes qui en attendent un (locatif ici) : « *Demeurez, messieurs* », invite un postillon de la *Rôtisserie* (p. 332). Sur ce modèle, Catherine ordonne à l'abbé : « *Finissez ! monsieur l'abbé Coignard* » (OJC, p. 52).

Ce peut être encore par une conversion de verbes transitifs directs en verbes transitifs indirects. France et Régnier préfèrent *souhaiter de qqch* à *souhaiter qqch*, d'un usage pour le moins littéraire, sinon exclusivement classique ; et l'on peut lire chez le premier : « elle *souhaita ardemment de me suivre* » (RRP, p. 39) ; chez le second : « sa fille cadette dont il *souhaitait de faire sa femme* » (DM, p. 13). Nathalie Fournier signale pour ce verbe la concurrence des deux constructions dès l'âge classique⁴. La construction indirecte est au temps de France et de Régnier en net retrait et ne s'observe plus que dans une langue recherchée. Peut-être, ce faisant, cherchent-ils à se distinguer de certains de leurs contemporains qui, au contraire, suppriment volontiers les prépositions, à l'instar de Paul Adam devant les infinitifs (les exemples ne manquent pas dans *Chair molle*, 1885 : « lui reprochant Ø l'avoir déshonoré », etc.) et plus généralement du style décadent (on en trouve de nombreux exemples dans *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*, cette mystification de Gabriel Vicaire et d'Henri Beauclair, ou encore dans

1. N. Fournier, *Grammaire du français classique, op. cit.*, p. 78.

2. Voir par exemple le *Dictionnaire critique et raisonné du langage vicieux ou réputé vicieux*, éd. Aimé André, 1835, p. 119 : « *Dormir* étant un verbe neutre ne peut avoir de régime direct. Il est donc absurde de dire : *dormir un somme* ».

3. Ch. Baudelaire, « La servante au grand cœur... », *Les Fleurs du Mal* (1857) : « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse, / Et qui *dort son sommeil* sous une humble pelouse [...] ».

4. N. Fournier, *Grammaire du français classique, op. cit.*, p. 68.

Les Hantises d'Édouard Dujardin). Boylesve, dans la même perspective que France, construit indirectement le verbe *persuader* (*persuader à qqun que qqch* et non *persuader qqun que qqch*) : « Gerson [...] a fait appel à toutes les lumières de la connaissance à effet de *persuader au* Concile que cette réunion auguste avait la suprématie » (BB, p. 209). France enfin affectionne (dans des écrits moins classiques aussi bien) la forme vieillie *insulter à qqch*, qui donne au verbe le sens d'« outrager » : « les filles prostituées sont le plus grand fléau des mœurs publiques, *auxquelles* elles *insultent* » (DS, p. 311). Il construit également le verbe *passer* avec une préposition : « saint François *passé* en sainteté *sur* tous les autres bienheureux » (RRP, p. 279).

D'autres constructions, très anecdotiques, affectent la transitivité des verbes, chez France particulièrement. Une aura surannée émane de la construction *jurer qqun que qqch* : « M. d'Anquetil *jur[a]* Dieu, la Vierge et les Saints, *qu'*il n'avait vu de sa vie [...] plus vilain larron que l'abbé Coignard » (RRP, p. 302), ou de cet étrange emploi du verbe *réclamer* : « [Camille Desmoulins] s'est décelé en défendant les généraux traîtres et en *réclamant* les mesures criminelles *d'*une clémence intempestive » (DS, p. 288).

Trois occurrences présentent une absence de la particule *de* là où on l'attendait – à chaque fois dans des paroles rapportées. La première appartient à un conte médiévisant d'Anatole France : « *Ne ferait-il pas bon* Ø nous aimer ? » (CJT, p. 80-81). Les deux autres concernent le verbe *plaire* : l'omission de *de*¹ se rencontre dans un conte de René Boylesve, « Tabubu », où revit l'Égypte antique : « *Qu'il te plaise* Ø boire et manger » (NDS, p. 68) et dans la *Rôtisserie* (p. 189) : « ne vous plairait-il point Ø tirer à gauche [...] à la recherche d'un cabaret ? ». C'est peut-être la forme impersonnelle qui induit cette perte. Le sujet réel (« nous aimer », « boire et manger »...), devenu complément, réclame en français moderne l'ajout d'une béquille à l'infinitif (*de nous aimer, de boire et manger*), ce à quoi résistent France et Boylesve dans une perspective un peu archaïsante.

On terminera sur une tendance prononcée d'Anatole France à choisir des tours impersonnels. Non qu'ils appartiennent toujours en propre à la langue classique, mais leur fréquence témoigne d'une volonté de donner une finition soutenue à la langue des quatre œuvres du corpus. La forme impersonnelle du verbe *souvenir* est partout employée (*il me/vous/lui souvient que*). On collecte encore, au fil du texte : *il suit (que)*, *il se voit (que)*, *il se rencontre*, *il apparaît (que)*, *il est à remarquer (que)*, *il est désirable (de)*, *il importe (de)*, *il advient*, *il se peut trouver / il se trouve (que)*, *il est dit*, *il est courageux (de)*, ou encore *il est*, qui redote le verbe *être* de son sens plein d'« exister » (« il est encore des Brutus », DS, p. 331).

1. La langue classique admet cette construction, par exemple : « *Plût* à Dieu Ø l'avoir tout à l'heure [le fouet] devant tout le monde » (Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, III, 3).

c. Position et réalisation du pronom clitique

L'impression d'archaïsme est assez immédiate pour ce qui est de la très systématique « remontée » du pronom clitique d'un verbe à l'infinitif devant le verbe recteur, affichée avec plus ou moins d'ostentation comme un signe de haute littéarité. Le phénomène est décrit par Nathalie Fournier :

En français classique, [...] le clitique monte, non seulement dans les mêmes conditions qu'en français moderne (avec *être, avoir, faire, laisser, envoyer, voir, entendre, sentir*), mais aussi avec des verbes modaux essentiels (*pouvoir, devoir, oser*) et occasionnels (*vouloir, falloir, croire, savoir, penser, déclarer, sembler...*), et avec une grande variété de verbes régissant un infinitif direct ou indirect (*venir, aller, courir...*). Par ailleurs, peuvent monter devant le verbe support toutes les catégories de clitiques (accusatif et datif de tous rangs personnels, réflexif *se, en* et *y*)¹.

C'est effectivement ce qu'on observe chez les uns et les autres :

Anatole France : « Cela *se* pourrait \emptyset faire » (RRP, p. 214) ; « Cet arrangement [...] *me* devait \emptyset coûter de longs ennuis » (RRP, p. 231)...

Henri de Régnier : « en espérant *lui* pouvoir \emptyset passer » (DM, p. 46) ; « cinq mille écus dont il *lui* allait \emptyset falloir se dessaisir » (P, p. 21)...

René Boylesve : « Elle *l'*allait \emptyset visiter quelquefois » (LAP2, p. 55) ; « ces deux choses qui n'ont point l'air de *se* pouvoir \emptyset concilier » (BB, p. 65)...

On ne saurait toutefois y voir un signe d'appartenance exclusivement classique, car les trois écrivains pratiquent très ordinairement ce déplacement rétrograde du pronom, et jusque dans leurs écrits privés. Leurs correspondants leur donnent d'ailleurs la réplique². Dans les romans historiques, l'usage semble d'ailleurs aussi abondant dans la narration que dans le dialogue, et même dans les avant-propos d'auteurs.

Il s'agit pourtant d'un vestige ancien de la langue, qui disparaît du français standard au XIX^e siècle, et qui était déjà grandement concurrencé par le système actuel au XVII^e siècle (*je le dois faire / je dois le faire*). Mais tout laisse penser que ce fait de langue est bien davantage perçu comme une variante diastratique que comme une variante diachronique. Il appartient en effet à la haute norme linguistique, et l'effet de langue classique est sans aucun doute accru par la distorsion de la lecture actuelle, à présent que cet usage est à peu près délaissé. Il ne faudrait donc pas le survaloriser. Un siècle nous sépare de ces œuvres, et ce qui « sonne » classique aujourd'hui est d'abord, au début du XX^e siècle, une marque de haut registre et un gage de littéarité. Preuve en est que l'utilisation n'est nullement réservée aux romans de contexte classique, même si, tout de même, ce sont leurs pages qui en contiennent le plus d'exemples.

1. N. Fournier, *ibid.*, p. 80.

2. La remontée du clitique s'affiche avec une certaine gouaille amusée dans les lettres échangées entre Vielé-Griffin et Régnier : c'est peut-être pour eux une sorte de signe de reconnaissance, entre autres habitudes de leur idiolecte d'amis. De façon moins démonstrative, cette pratique est pourtant généralisée dans toute la correspondance de France, Boylesve et Régnier, ainsi que dans leurs notes intimes.

Si l'on en croit Stéphane Chaudier, les trois écrivains obéissent d'abord à une tendance d'époque :

[...] une écriture classique du XX^e siècle est moins celle qui imite la langue dite « classique » que celle qui considère comme valide l'esthétique, élaborée entre 1850 et 1914, selon laquelle les apports du classicisme doivent être intégrés à la production d'un effet d'art. La reproduction massive, sous forme d'archaïsmes, des traits caractéristiques d'un état donné de la langue, ne permet pas de comprendre comment un certain nombre d'écrivains du XX^e siècle se regroupent sous la dénomination de « classiques ». Cela ne signifie pas que la langue classique *du* XX^e siècle n'existe pas, ni qu'elle ne puisse être décrite : mais ce qu'elle conserve, ce sont moins des formes en usage au XVII^e siècle que les traits du langage soutenu, du haut registre, qu'elle met en œuvre dans des phrases et des textes dont les principes de composition et de légitimation ont été fixés sous la III^e République¹.

Toutefois, dans les trois corpus historiques, la remontée du pronom clitique est rendue plus saillante dans diverses structures, apparemment à dessein d'en souligner l'effet.

Ainsi, lorsqu'intervient la négation, l'intention semble plus manifestement classique. Et pour cause, le pronom vient scinder le groupe *ne pas*, habituellement conjoint en français moderne quand il porte sur l'infinitif. L'ordre des constituants mime la langue du Grand Siècle :

Avec un infinitif négatif, deux constructions sont en concurrence au XVII^e siècle : *ne le savoir pas* (discordantiel et forclusif encadrent le groupe infinitif) et *ne le pas savoir* (discordantiel et forclusif encadrent le clitique). La construction moderne *ne pas le savoir* est rare².

C'est la seconde option qui est retenue, et la nuance sémantique (la première forme porte l'accent sur la négation tandis que la seconde le porte sur le verbe) ne semble pas l'expliquer seule. Peut-être la première construction heurte-t-elle trop l'oreille et l'œil moderne : redisons-le, le but n'est pas d'émailler les textes de voyants archaïsmes qui choqueraient ses lecteurs, mais de l'iriser délicatement d'un glacis ancien : « il était bien résolu à ne la leur pas disputer » (P, p. 97) ; « il était résolu à ne le plus garder longtemps » (E, p. 70) ; « pour ne s'être point sali » (PF, p. 93), etc. On trouve toutefois exceptionnellement chez Boylesve la première forme, qui place le forclusif après l'infinitif, dans un effet plus marqué encore : « [il] le soupçonna aussitôt de ne lui vouloir pas de bien » (LAP1, p. 232). Peut-être le complément d'objet *de bien* attire-t-il le forclusif *pas* à sa suite.

Le phénomène est plus remarquable encore quand le pronom clitique est placé, non pas devant un verbe conjugué précédant immédiatement l'infinitif auquel il s'adosse en français moderne, mais devant des groupes adverbiaux. L'audace est plus grande que dans les exemples précédents et semble réservée aux œuvres d'inspiration classique. L'adverbe peut d'ailleurs se cumuler à la négation, comme dans cette déclaration de l'abbé Coignard : « Je ne la veux pourtant pas trop attaquer » (RRP, p. 44). Le plus souvent, c'est l'adverbe intensif *bien* qui

1. S. Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cité, p. 285-286.

2. N. Fournier, *ibid.*, p. 85.

vient s'intercaler : « pour *se bien* éclaircir les esprits » (BP, p. 182) ; « Il faut *nous bien* garder de conclure » (LAP2, p. 14) ; « pour *le bien* connaître » (RRP, p. 31). Mais on trouve aussi d'autres adverbes ou locutions adverbiales plus longs, chez Boylesve et chez Régnier :

Boylesve : « elle *le* crut aussitôt reconnaître » (LAP2, p. 219) ; « [qu'il] s'allât *si gaillardement* exposer à la mort » (BB, p. 70).

Régnier : « Il faut ménager sa santé [...] et *la* toute conserver pour le service du Roi » (BP, p. 79) ; « [elle] s'était souciee plutôt de *le solidement* construire (E, p. 15) ; Son corps paraissait *se mieux en mieux* former (p. 169), etc.

Le phénomène semble particulièrement forcé chez ce dernier. La dernière occurrence semble même à la limite de la correction, puisqu'elle tronque l'expression *de mieux en mieux* de sa préposition. Par ce genre de détails, il semble que Régnier ait surtout cherché à donner une « couleur historique » à ses récits, au même titre qu'un peintre cherche à donner une couleur locale à un paysage.

D'autres contextes accusent la singularité de cette habitude, plus visible, par exemple, lorsque le pronom antéposé est un pronom adverbial que lorsqu'il s'agit d'un simple pronom personnel : « pour qu'on *y* pût voir » (DM, p. 18), « J'*y* veux consacrer mes jours » (RRP, p. 91) ou « Jacquette vit [...] jusqu'à *en* pouvoir discerner le grain, deux souliers » (LAP2, p. 219).

Le tour frappe plus évidemment aussi lorsqu'un verbe composé s'en trouve scindé, comme ici : « la promesse de festoyer, de danser et de tout ce qui *s'en* peut *suivre* » (LAP2, p. 139) : l'orthographe actuelle *s'ensuivre* signale bien la coalescence du verbe et de son régime. De même, c'est avec une certaine ostentation que les verbes pronominaux se trouvent séparés de leur pronom réfléchi, « sans *s'y* pouvoir *méprendre* » (CLV, p. 64-65) ; « ceux qui *se* veulent *conformer* à ses principes » (BP, p. 30) : le réfléchi reprend l'autonomie que lui refuse une sensibilité plus moderne, qui le voit plus comme une particule préfixée au verbe. Enfin, on remarque d'autant mieux le déplacement du pronom régime lorsque le verbe et le sujet s'inversent, comme suit : « les soleils, *m'allez-vous* dire, s'éteignent » (RRP, p. 134).

Si la montée du clitique n'est pas spécifiquement classique, les choix archaïsants, pour être mesurés, ne sont pas absents des romans de la veine de *La Double Maîtresse* ou de *La Leçon d'amour dans un parc*. Et il reste bien des phénomènes à envisager.

3. Autour du groupe nominal

a. Coordination

La coordination intra-propositionnelle présente, çà et là, des anomalies au regard des habitudes d'écriture de 1900. On relèvera d'abord chez René Boylesve la coordination, non très

choquante en vérité, d'éléments de natures éloignées¹ : « Figurez-vous, rangés en cercle sur des tréteaux, en guise de comédiens, une cinquantaine de Badois *bedonnants, bouffis et couperosés, l'air jovial et la langue alerte, et jurant le plus solennellement du monde de ne point parler que conformément à la Vérité!* » (BB, p. 82-83). Trois adjectifs, puis deux GN apposés sont coordonnés entre eux par la conjonction *et*, qui clôt à chaque fois la liste. Mais une hyperbate allonge la phrase au moyen de la polysyndète, et c'est cette fois un participe présent qui est rattaché à ces éléments. Une telle excroissance relève pourtant moins de la licence grammaticale que de la recherche de style. De façon comparable, on trouve encore : « C'était une *très digne* femme et *qui aimait beaucoup son neveu* » (LAP1, p. 166). L'antéposition de l'adjectif *très digne* semblait là encore verrouiller le GN, qui se voit prolongé d'une relative adjective. L'exemple suivant produit aussi l'effet d'une hyperbate : « Depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et *qui font l'amour* [...] » (LAP1, p. 52), mais cette fois, la relative n'est coordonnée à aucune autre expansion nominale exprimée, ce qui rendrait son apparition plus surprenante encore, si la voie n'avait été ouverte par La Bruyère (« [...] depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent »).

Henri de Régner utilise lui aussi des coordinations qui méritent attention :

On le dit homme *de qualité* et *qu'il a servi* [...]. (E, p. 28) [On peut à la rigueur expliquer le phénomène par une ellipse très permissive de « on dit ».]

Sa maison était *fort bien réglée* et *militairement* [...]. (E, p. 34) [Là encore, on restitue mentalement l'adjectif « réglée », non répété]

Où étaient cette fenêtre, ce miroir qu'elle apercevait de son lit, les soirs *de lune*, et *qu'elle ne dormait pas* ? (E, p. 230) [non-répétition de « les soirs » ; bizarrerie accentuée par la substitution de *que* à *où*]

La *Grammaire du XVII^e siècle* de Gabriel Spillebout relève semblables « cas de coordination que l'usage moderne n'admet plus² ». Dans chacun de ces exemples, le lien coordonnant est lâche et pourrait dans certains cas passer pour peu rigoureux, puisque ce sont des éléments de natures différentes qui se trouvent appariés (groupe prépositionnel et proposition relative, adjectif et adverbe...), si l'on ne devait y voir une feinte désinvolture empruntée au XVII^e siècle. Bouhours relève ce fait de langue chez Vaugelas, qu'il cite : « Les Ambassadeurs des Cyreniens luy apportent des presens, luy demandant la paix, & qu'il luy plust d'entrer dans leurs villes, [etc.] » et commente : « Ces divers regimes bien loin d'être vicieux ont de l'élégance³ ». Régner et Boylesve n'ignorent évidemment pas les normes de leur temps, mais adoptent ici la pose

1. G. Spillebout considère ces cas de « compléments coordonnés de natures différentes » (*ibid.*, p. 276) et relève par exemple des appariements de groupe prépositionnel et de subordonnée relative : « Mais en ce temps de fiction / Et que ses humeurs on déguise » (Motin, *Ode à Régner*, 17-18, 1608) ou d'adjectif et de groupe prépositionnel : « Une indifférence stoïque et de philosophe » (Dom Claude Martin, *Perfection*, XXII, 1686).

2. G. Spillebout, *ibid.*, p. 263-264. Entre autres exemples, on trouve encore : « [Ces tiercelets de poètes] vous parlent de fortune, et qu'il faut acquérir / du crédit, de l'honneur, avant que de mourir » (M. Régner, *Satyre III*).

3. Cité par N. Fournier, *ibid.*, p. 104.

élégamment négligée d'un de leurs ancêtres en lettres qui, dans l'économie de la langue classique encore nostalgique de la latine, pratiquaient abondamment l'ellipse.

À moins qu'il ne faille voir là encore un effet de la lecture du XXI^e siècle. Car ce qui est perçu comme ellipse aujourd'hui, comme manque dans la structure, était perçu au XVII^e siècle comme subtile économie, comme valeur ajoutée. L'enseignement d'une grammaire devenue très systématique induit la présupposition d'un canevas latent de la langue et oriente incontestablement nos analyses. Régnier et Boylesve, ici, ont le mérite d'assouplir une vision trop rationnelle de la grammaire.

b. Absence de déterminant

En quelques endroits, et notamment chez France et chez Boylesve, le déterminant n'est pas réalisé, sans que ce choix soit en rien contraint par un emploi spécifique du nom (autonymie, allégorie, apostrophe...) qui rendrait son actualisation superflue¹. La grammaire parle parfois de *déterminant zéro* pour décrire cette disparition, mais on peut aussi considérer le phénomène du point de vue de la grammaire historique : à l'origine de la langue en effet, les substantifs se passaient fort bien d'article et c'est au cours du Moyen Âge que celui-ci s'est imposé. Le moyen français, et même la langue classique, conservent encore trace de cet état primitif du français, et les occasions de se dispenser du déterminant sont plus nombreuses qu'en français moderne. C'est bien pour imiter cette tendance que France et Boylesve délestent couramment les substantifs de leur déterminant.

La plupart du temps, l'environnement textuel peut justifier cette option. La coordination favorise l'absence de déterminant, selon deux cas de figure que le français contemporain permet encore. Le premier s'observe dans l'œuvre de France. La *Grammaire méthodique* recense le cas de « coordinations identifiantes² » : deux groupes nominaux sont coordonnés, le premier seul possédant un déterminant. Ce déterminant, en quelque sorte distributif, est en facteur commun aux deux GN lorsqu'ils ont le même référent : « la dignité et Ø illustration des planètes est dans l'air dont elles sont baignées » (RRP, p. 136) ; « cet ordre [...] coule de la source et Ø fontaine de tout ordre » (RRP, p. 201) ; « il en observait les jeûnes et Ø abstinences en bon chrétien » (OJC, p. 78). Les exemples sont très nombreux. Le deuxième cas de figure se rencontre aussi bien chez France que chez Boylesve : il s'agit de « coordinations totalisantes », dans lesquelles les deux GN, qui « forment complémentaiement un tout³ », sont dépourvus de déterminant. Là encore, on recueille aisément les occurrences : « il ruminait [...] de trancher Ø pattes et Ø queues à

1. Dans ces différents cas, le substantif réfère immédiatement et n'a pas besoin de l'actualisation opérée par le déterminant. Sur l'absence de déterminant dans la langue contemporaine, voir M. Riegel, J.-Ch. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994 (rééd. 2003), p. 163-167.

2. *Ibid.*, p. 164

3. *Ibid.*, p. 164.

ces lézards » (CLV, p. 35); « un objet qui n'était ni Ø œuf, ni Ø tartine » (CVL, p. 81); « je prendrai Ø hanaps et Ø coupes d'or » (CJT, p. 6); « on y trouvait Ø pain chaud et Ø harengs frais et Ø vin d'Auxerre à plein tonneau » (CJT, p. 50). La *Grammaire* de Spillebout fournit de nombreux exemples classiques de ces deux cas de figures, observant bien qu'« au XVII^e s., on rencontre deux traitements des groupes de termes coordonnés : 1) omission de l'article défini devant le second terme, 2) omission de l'article défini devant tous les termes¹ ».

D'autres éléments de contexte peuvent expliquer l'absence de déterminant. Lorsqu'un adjectif est antéposé au nom, occupant la place habituelle du déterminant, il semble que sa suppression en soit favorisée : « nous tirerons Ø *grand* bien de sa parole » (CJT, p. 49); « elle avait eu aussi, secrètement, Ø *grand* émoi » (CVL, p. 51).

La position attributive est également une condition propice. Aujourd'hui encore, « lorsque l'attribut [...] désigne une profession, un rôle ou un statut social, une nationalité, l'absence de déterminant est de règle si cette attribution n'a pour rôle que d'opérer un classement² ». Mais France et Boylesve prennent plus de liberté et même dans des sens moins restrictifs, on trouve des attributs dépossédés de leur article : « cela [...] est Ø chose vraisemblable » (CVL, p. 147), ou bien « elles se trouvèrent toutes Ø femmes bien satisfaites et instruite » (CJT, p. 8), ou encore « c'était moins Ø langage humain que Ø musique céleste » (CJT, p. 32). Ici le verbe fait l'objet d'une ellipse : « [le Pape] n'avait pas de méchanceté quoique Ø ancien forban³ » (BB, p. 210).

Autre contexte favorisant, certaines locutions plus ou moins figées banalisent la suppression du déterminant, comme c'est le cas dans « les gens de bien *chantaient* Ø *vêpres* » (CJT, p. 60) ou dans l'expression « *faire* Ø *compliment* à l'hôtelier » (BB, p. 99).

Enfin, la négation peut semble-t-il induire ceci : « je n'y mets pas Ø obstacle » (LAP2, p. 204). L'explication est peut-être en partie sémantique : le substantif, nié, demeure dans une virtualité qui rend l'actualisation caduque.

Quelquefois, la justification est plutôt d'ordre sémantique en effet. C'est le cas lorsqu'il s'agit de signifier la quantité non dénombrable : « semez Ø foison de fèves » (CJT, p. 62), dans une forme presque lexicalisée. C'est le cas aussi lorsque les substantifs sont employés dans leur portée la plus générale. Dans cette expression, la nature est envisagée comme une entité abstraite et presque allégorique : « des feux d'artifice, choses plus belles que Ø nature » (CVL,

1. Voir G. Spillebout, *Grammaire de la langue française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 44-45. Il cite pour le premier cas une lettre de Nicolas Poussin : « De la variété et différence qui se rencontrent dans l'assemblage des choses, [...] » et pour le second un extrait de Nicomède de Corneille : « Que ce vieillard confie et gloire et liberté [...] ».

2. M. Riegel, J.-Ch. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 165

3. L'ensemble de la phrase, fort économe en déterminants et en pronoms anaphoriques, a une physionomie plutôt rabelaisienne – le vocabulaire aidant : « il convient d'admirer l'impartialité avec quoi vous mîtes à bas ce Pape qui était devenu fort votre ami et n'avait pas de méchanceté quoique ancien forban sur la mer Méditerranée et doué par ailleurs d'un naturel de satire; et vîtes cuire parallèlement et à petit feu ce Frère Jérôme qui était bien bonhomme et donna quelques avis excellents et profitables... ».

p. 109). Dans cette autre, le nom qui sert de comparaison est considéré dans sa généralité : « tremblant comme Ø fillette qui aperçoit un fantôme » (LAP2, p. 221). On peut extrapoler l'interprétation : « je sortirais au soleil le cul nu comme Ø enfant qui naît » (BB, p. 101) ; « Il en sait plus qu'Ø homme du monde sur les temps qui viendront » (CJT, p. 49) ; etc.

4. Lexique

Le vocabulaire, au moins autant que la syntaxe, participe de l'effet classique des textes, et les mots lexicaux sont aussi bien concernés que les mots-outils¹, que, par souci de clarté, nous classons à part.

Avant de commencer cette étude, quelques précautions sont nécessaires. L'ampleur des relevés pourrait en effet donner l'idée fautive que les archaïsmes surabondent dans les trois corpus. Or Stéphane Chaudier remarque à raison que les archaïsmes, s'ils « inscrivent [...] le texte dans la haute norme » lorsqu'ils sont mesurés, risquent de « vio[ler] le sentiment "ordinaire" de la grammaticalité » et de nuire au « régime de la clarté » classique s'ils sont trop abondants. Mais il existe tout « un spectre des usages de l'archaïsme² » et il faut se prémunir contre l'impression que France, Boylesve et Régnier en feraient un usage indiscret, pour rendre justice à la subtilité d'écrivains qui évitent la plupart du temps les archaïsmes lexicaux, d'un pittoresque trop bon marché. Si l'on relève des expressions anachroniques, elles restent parcimonieuses en proportion. Au demeurant, les trois écrivains évitent la tentation de prêter exclusivement aux personnages les expressions sorties d'usage. Pas de trop grand décalage donc, pour ce qui est du lexique, entre la narration et le dialogue : les personnages ne se distinguent pas par la parlure artificielle des mauvaises reconstitutions, affectation qui soulignerait à trop gros trait leur anachronisme.

La position de France et de Régnier sur l'archaïsme est d'ailleurs tout à fait claire dans leur contribution à l'enquête Huret. « Les archaïsmes ? Je préférerais, en effet, la langue moderne avec laquelle on peut tout dire, quand on a du talent », précise l'auteur des *Contes de Jacques Tournebroke*. Pour autant il n'exclut pas tout recours au lexique ancien, accordant à Jean Moréas beaucoup de talent : « C'est un artiste charmant, qui manie la vieille langue comme un linguiste, avec beaucoup de grâce³ ».

C'est à peu près l'avis du jeune Régnier, qu'interroge le même Jules Huret :

– À votre sens, l'évolution poétique, pour aboutir, a-t-elle besoin d'un renouveau de la langue ?

1. On parlera aussi de *mots grammaticaux*, souvent considérés à part parce que leur « valeur référentielle n'est pas toujours aisément identifiable ». Ils appartiennent à « des catégories limitées et closes » : « les prépositions, les conjonctions, les déterminants et les pronoms, dont l'étude relève prioritairement de la syntaxe, mais que les dictionnaires enregistrent, traitent et définissent au même titre que les autres mots » (*Grammaire méthodique du français, op. cit.*, p. 532). La catégorie des *mots lexicaux* regroupe les autres classes grammaticales, substantifs, adjectifs, verbes, adverbes, qui possèdent un sémantisme plein.

2. S. Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cité, p. 301-302.

3. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 37.

– Je crois que la langue, telle qu'elle est, est bonne. Pour ma part, je m'attache, au contraire, à n'employer, dans mes vers, que des mots pour ainsi dire *usuels*, des mots qui sont dans le *Petit Larousse*. Seulement, j'ai le souci de les restaurer dans leur signification vraie ; et je crois qu'il est possible, avec de l'art, d'en retirer des effets suffisants de couleur, d'harmonie, d'émotion¹.

Il semble s'être tenu à cette règle par la suite. Les archaïsmes lexicaux tendent même à se raréfier au fil des publications. Le plus souvent – et c'est peut-être surtout en cela qu'il est classique –, Régnier choisit pour les romans considérés un vocabulaire précis, immédiatement intelligible à la raison et qui semble s'écarter à dessein des nébuleuses rêveries d'un certain symbolisme. Un lexique concret ou psychologique se substitue aux suggestions évanescences d'un autre Régnier. À quelques exceptions près, l'auteur du *Bon Plaisir* met en œuvre le vocabulaire d'un honnête homme, et il n'y déroge qu'en de ponctuels endroits pour développer un vocabulaire plus technique (par exemple le vocabulaire nautique dans *Le Bon Plaisir*, qui trahit la recherche documentaire², ou le vocabulaire des armes dans *L'Escapade*³).

Quant à Boylesve, ses contemporains n'ont pas manqué de saluer la sobriété de son vocabulaire. « Le style de René Boylesve, avec un vocabulaire volontairement limité dans le sens purement classique, est de ceux qui nous apparaissent, parmi les contemporains, comme les plus parfaits⁴ ». Telle est du moins l'impression de Renée Dunan, impression qu'il faudra pourtant préciser : qu'est-ce au juste qu'un vocabulaire « limité dans le sens purement classique » ? On verra quel sens cela peut prendre chez l'auteur du *Carrosse*.

Replacée dans son contexte, l'attitude des trois romanciers se comprend en partie comme une réaction à la lexicomanie ambiante. C'est manifeste chez France, pour qui « les bons écrivains sont généralement fort sobres de néologismes⁵ ». Mesurés, les archaïsmes sont toutefois bienvenus. France admire les mots du vieux langage réhabilités par La Fontaine, en précisant que « parce qu'il aimait les vieux auteurs, il ne faut pas croire qu'il les pastichât. Et, bien qu'il goûtât plus d'un mot d'antan, il sut ne point passer la mesure en fait d'archaïsmes⁶ ». Dans de nombreux articles, France témoigne de sa passion philologique⁷. Cette attention minutieuse accordée à l'histoire du lexique en particulier paraît jusque dans ses romans contemporains. Le narrateur éponyme du *Crime de Sylvestre Bonnard*, ainsi, emploie sans autre justification des

1. *Ibid.*, p. 101.

2. Mario Maurin identifie comme source un article d'Ernest Lavisse, « Sur les galères du roi », paru le 15 novembre 1897 dans *La Revue de Paris*. On sent chez Régnier la tentation de réinvestir cette recherche lexicale, et en même temps une réticence d'honnête homme à montrer une érudition malséante : ce vocabulaire est donc largement repris dans P, p. 155-156 mais Régnier s'en dédouane en le mettant au compte d'un marin, le chevalier de Maumoron, qui en « émaille[e] son discours » de manière assez pédante.

3. Le roman s'ouvre sur la description renseignée d'un attelage et d'une livrée (p. 11-12) avant de détailler les armes du protecteur de la belle Anne-Claude : « Et M. Harquenin tira de ses fontes deux beaux pistolets au canon et à la batterie damasquinée et à la crosse bien en main » (p. 16).

4. R. Dunan, *La philosophie de René Boylesve, op. cit.*, p. 94.

5. A. France, « Remarques sur la langue de La Fontaine », *Le Génie latin, op. cit.*, p. 110.

6. *Ibid.*, p. 94.

7. Il a par exemple établi un *Glossaire des Fables de La Fontaine*.

termes comme *engeigner* ou *remembrance*. C'est aussi que ce personnage, membre de l'Institut, est un philologue averti, qui passe sa vie à compiler des manuscrits médiévaux. France se laisse souvent tenter par cette érudition. La langue, il l'étudie plus qu'il ne cherche à l'inventer : le lexicologue n'est pas lexicomane.

a. Mots lexicaux

On trouve donc peu d'archaïsmes à proprement parler dans les trois œuvres. La plupart du temps les termes, même teintés d'une nuance classique, ne sont pas de nature à choquer le lecteur de la Belle Époque. Il faut pourtant être vigilant : certains termes nous semblent aujourd'hui bien vieillis, qui étaient encore largement usités au temps d'Anatole France, voilà un bon siècle. Les dictionnaires d'époque (Grand Larousse du XIX^e siècle, Littré) seront donc notre première ressource pour déterminer l'attitude des trois romanciers devant le lexique historique. Nous les utiliserons pourtant avec prudence, car ces dictionnaires, très normatifs (surtout le Littré), sont élaborés à partir d'un corpus essentiellement emprunté à la littérature de l'Ancien Régime – preuve supplémentaire que la langue classique, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, est tenue pour référence. En outre, il y aurait quelque vice de procédure à prendre pour référence décisive le Grand Larousse auquel précisément collabora Anatole France, qui se trouve de ce fait juge et parti.

Les trois auteurs seront étudiés successivement, afin de faciliter la lecture et de mieux cerner le profil de chacun. Pour chaque œuvre, on commentera aussi bien la tendance à choisir le lexique dans un répertoire soutenu, ce qui parfois suffit à susciter une impression classique, que les termes encore en vigueur en 1900 mais dont les auteurs font un usage classique. On prêterait également attention aux termes jugés vieillis à l'époque de la rédaction des romans (que l'on appellera *archaïsmes*¹), ainsi qu'aux termes véritablement disparus (les archaïsmes *stricto sensu*, que l'on appellera, pour les différencier des premiers, *paléologismes*²) – le tout sans chercher l'exhaustivité mais plutôt pour brosser le paysage lexical de chacun des trois romanciers.

Henri de Régnier. On commencera par Régnier, qui, des trois, use d'un lexique daté avec le plus de réticence.

Les mots véritablement surannés sont pratiquement absents des textes, et on n'y court guère la chance de rencontrer un paléologisme. En cherchant bien, on trouve le verbe *se ressouvenir*, qui n'est certes pas des plus remarquables. C'est M. de Bréot qui s'exclame au discours indirect libre : « C'est là qu'il passerait ses journées à jouer du luth et à se ressouvenir ! » (RMB, p. 156),

1. Mots généralement préservés dans les dictionnaires, avec la mention « vieilli ».

2. Un usage continué, quoique déclinant, distingue donc les *archaïsmes* des *paléologismes*, qui sont des mots retrouvés.

attesté mais délaissé au XIX^e siècle. Certes, Littré et même Larousse répertorient encore ce verbe, mais ne donnent guère que des exemples du XVII^e siècle. Néanmoins, Régnier choisit la forme composée *se ressouvenir* peut-être moins pour sa couleur désuète que pour sa morphologie, qui préfixe le verbe *souvenir* comme pour redoubler l'acte mémoriel, et s'accorder aux obsessions intimes de l'écrivain : l'archaïsme est rafraîchi.

Plus que des mots isolés, ce sont surtout des locutions plus ou moins déchuées des usages que Régnier se plaît à réhabiliter. Certaines de ces expressions semblent surtout marquer un niveau de langue soutenu, comme *ne pas laisser de* (pour *ne pas cesser / manquer de*), très représentée dans *L'Escapade* et encore en usage (France l'emploie également), ou l'expression *trancher de l'important* (RMB, p. 75) signifiant *prendre des airs*. D'autres tours sont davantage signés historiquement, indiquant un passé linguistique plus ou moins vague, comme la périphrase *faire la débauche* (RMB, p. 24) pour *se débaucher*. La locution *c'était merveille de + infinitif* (DM p. 8) sent un peu la prose fénelonienne ou la manière de La Fontaine¹, même si l'on en trouve aussi au moins un emploi hors du contexte qui nous occupe². Ce n'est peut-être pas par hasard que France et Boylesve donnent des variantes de cette expression, de même structure : « *C'était plaisir* de l'entendre [...] » (RRP, p. 302) et « *C'était miracle* assurément » (CLV, p. 34).

Si Régnier n'a pas tablé sur les expressions disparues ou en voie de disparaître – paléologismes ou archaïsmes – pour donner à ses textes leur couleur classique, il semble que pour obtenir cet effet il ait surtout soigné le niveau de langue. Il y a peut-être un peu d'affectation dans l'usage immodéré de la négation *point*, largement concurrencée voire supplantée par *pas* à l'époque où écrit Régnier, dans la plupart des emplois³. C'est tout au moins un effet de belle langue qui est visé, tant chez Régnier que chez Boylesve ou France d'ailleurs.

Un bref aperçu de la genèse des *Rencontres de M. de Bréot* laisse paraître ce souci lexical : l'auteur, lorsqu'il retravaille son manuscrit, le fait surtout dans le sens d'une élévation diastratique. Le manuscrit de 1902 de *La Pécheresse*, qui deviendra la matrice des *Rencontres*, supporte des modifications de ce type (les mots biffés le sont dans le manuscrit ; entre crochets on donne la variante du texte publié) :

Des feuillages en arcades formaient le fond du théâtre en plein air et encadraient les côtés de la scène. Les colonnes de verdure étaient reliées entre elles par des guirlandes de fleurs et à la base de chacune dans un pot de poterie [faïence] peinte un citronnier ou ~~marronnier~~ oranger

1. Par exemple, « Le Savetier et le Financier » commence ainsi : « Un Savetier chantait du matin jusqu'au soir : / C'était merveille de le voir [...] ».

2. Dans H. de Régnier, *Proses datées, op. cit.*, p. 17.

3. Au XIX^e siècle, *point* prend une valeur spécifique qui en restreint l'emploi : J.-Ch. Laveaux précise par exemple : « *Pas* énonce simplement la négative, *point* l'exprime avec beaucoup plus de force. Le premier, souvent, ne nie la chose qu'en partie [...]; le second la nie toujours absolument, totalement et sans réserve » (*Dictionnaire raisonné des difficultés grammaticales et littéraires de la langue française*, éd. A. Ledentu fils, 1846 (3^{ème} éd.), p. 534).

arrondissait sa boule taillée où luisaient les ors différents de leurs fruits¹.

Marronnier n'est, il est vrai, pas moins soutenu qu'*oranger*, mais l'arbre a sans doute paru trop commun à l'auteur. En revanche, *faïence* semble bien un peu plus recherché que *poterie*. Dans les premières pages du manuscrit, on trouve encore :

~~regarder~~ → considérer ;

à leur ~~donner~~ cette pente → incliner ;

Les entretiens avaient eu leur ~~place~~ à côté du jeu → leur tour ;

Il n'en ouvrit pas moins les ~~narines~~ pour humer l'air de la nuit → la bouche ;

~~un parfum~~ de feuilles → des bouffées ; etc.

Il semble qu'à chaque fois, le texte soit corrigé dans le sens d'un moindre prosaïsme.

Il n'y a là rien qui puisse surprendre : Régnier choisit ses mots avec le plus grand soin. Pour lui, « Les mots ont trois sens : leur sens original, leur sens héréditaire, leur sens actuel » (C., 1902, p. 489). Et c'est bien cette triple épaisseur sémantique que l'auteur cherche à leur rendre. C'est pourquoi il veille à sélectionner un vocabulaire « noble », pourvu d'un sens actuel encore usité, mais dense de toute une histoire et qui laisse encore affleurer son sens original. Pour obtenir ce laquage diachronique, Régnier prend un plaisir manifeste à rendre à des mots toujours en usage leur sens ancien, ce qui donne à ses textes ce vernis un peu précieux. L'adverbe *jamais* prend une valeur positive (pour signifier *un jour*) dans la phrase « Il ne se rappelait pas avoir vu *jamais* » (DM, p. 2), valeur qui pourrait passer inaperçue si le mot n'était rejeté en fin de groupe verbal, et si la réalisation du forclusif *pas*, en verrouillant la négation, ne signalait cet emploi spécifique. France a la même stratégie. *Jamais* est sollicité aussi bien en contexte positif, ce qui lui rend son premier sens : « Dieu me garde de douter *jamais* de l'immortalité de l'âme ! » (RRP, p. 374). Ce choix vise toutefois plutôt un effet de belle langue qu'un effet de langue ancienne ; s'il est rare voire affecté de nos jours, il est encore relativement courant dans l'entre-deux-siècles.

Sur le même modèle, le mot *rien*, ancien substantif désémantisé devenu simple outil de négation, retrouve le sens plein qu'il tient de ses origines latines (*rem*, la chose) et que l'âge classique a relayé. On lit ainsi « [...] pour s'enquérir si M^{lle} de Fréval avait besoin de *rien* » (E, p. 279) et non « n'avait besoin de *rien* ». France écrit de même : « je lui demandais s'il avait *rien* autre chose à me dire » (RRP, p. 278). *Rien* en vient même à désigner une personne humaine, ce que les classiques s'autorisent : *Les Rencontres de M. de Bréot* proposent : « On ne pouvait *rien* voir de mieux fait [...] que M. le prince de Thuines » (p. 112) et la *Rôtisserie* : « Et comment aussi voulez-vous que je trouve *rien* après avoir perdu Catherine ? » (p. 284). C'est un même esprit classique qui régit l'usage du pronom *ce*, en lieu de *celles* : « cette préférence

1. H. de Régnier, manuscrit de *La Pécheresse*, 1902, Ms. 6301-6, Bibliothèque de l'Institut.

qu[e les femmes] font d'elles-mêmes à ce qui les entourent » (BP, p. 25-26). Cette habitude de penser, qui fait de la personne un objet, n'a rien de dégradant, bien au contraire : l'objet (*objectum*), c'est étymologiquement ce qui est jeté devant nos yeux, ce qui nous préoccupe. La sensibilité classique diffère :

En français moderne, l'opposition humain / non humain structure strictement le système des pronoms [...]. C'est un point de divergence d'avec le français classique, qui se caractérise par une indétermination du trait sémantique / \pm humain /, aussi bien dans le domaine des morphèmes grammaticaux que dans celui du lexique, avec l'emploi d'objet, chose, ailleurs, lieu, etc., pour référer à un être humain¹.

D'autres mots toujours en usage reprennent occasionnellement un sens oublié, peut-être ce que Régnier appelle « leur signification vraie » : *navrer* (BP, p. 124) est à entendre au sens propre de *blessar*, sens que même le Furetière signale en régression : « Blessar. On ne le dit plus guère qu'en cette phrase figurée : Cette nouvelle lui a navré le cœur ». *Savoir* signifie ici *connaître* au sens latin de *rencontrer*² : « il voulut *savoir* [...] mes parents » (RMB, p. 73), dans un emploi un peu guindé qui donne au verbe un régime animé, rare même au XVII^e siècle. Dans l'expression « *se tourner* en un précoce vaurien » (RMB, p. 69), *se tourner* remplace précieusement *devenir*, *se changer en*, selon un sens que le Furetière répertorie (« changer de nature »).

Mais plutôt que de corrompre la forme et le sens des locutions contemporaines, Régnier, de façon beaucoup plus significative, convoque un vocabulaire intelligible encore (quoique plus ou moins usité), mais teinté de pittoresque historique. *Les Rencontres* sont parsemées du vocabulaire classique de l'apparence extérieure (*atours*, *ajustement*, *parure*) et de l'évaluation esthétique (les substantifs *attrait*, *avantage*, *éclat*, *grâce* ; les adjectifs *noble*, *somptueux*, *bel à voir*, *étincelant*, *délicieux*, *charmant*, *admirable* et autres qualificatifs hyperboliques vagues³) ; de l'évaluation morale (les groupes nominaux *goût délicat*, *génie admirable*, *horreur* ; l'adjectif *honorable*) ; ou encore du sentiment amoureux (beaucoup de noms communs : *galanterie*, *extrême*⁴ *agitation*, *surprise*, *hébètement* ; des verbes comme *ravir* ; des adjectifs comme *transporté*) ; tandis que *L'Escapade* déploie celui du libertinage et de la séduction, noms (*déportements*, *déduit*) et adjectifs (*badaud*, *museur*) ; les jeunes filles, appelées *tendrons* et *pastilles*⁵,

1. N. Fournier, *ibid.*, p. 195.

2. Même en latin, ce sens de *scio*, *is*, *ire*, d'attestation tardive, semble très spécifique. C'est la Vulgate qui semble en banaliser l'emploi.

3. Ces adjectifs stéréotypés s'opposent à ce que Robbe-Grillet appellera avec un certain mépris les « adjectifs en sauce » de la fin du XIX^e siècle (*Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, p. 69), adjectifs variés, proliférants, bizarres qui sont pourtant ceux d'un autre Régnier.

4. Cet adjectif est décidément d'un effet très classique. Leo Spitzer prend soin de le relever dans son étude sur « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » (1931). Pour lui, *extrême* a surtout pour fonction d'« ennoblir poétiquement » le nom dont il est l'épithète (dans *Études de style* (1931), trad. A. Coulon, Gallimard, 1970, p. 249).

5. Ce dernier mot est peut-être à part : les dictionnaires classiques comme modernes semblent ignorer ce sens. Est-ce un hapax, que Régnier reprend à quelque auteur classique ? Ou invente-t-il ce mot, qui, par ses seules sonorités, évoque censément une langue précieuse – ou libertine – d'avant Révolution ?

ont *du mérite* ou font *la renchérie*, et se laissent *dire des douceurs* ou *des fadeurs* – tous mots qui sentent leur siècle.

Sortis de leur environnement d'origine, les mots issus du contexte classique semblent revêtir deux valeurs ; ils sont à la fois objets linguistiques et métalinguistiques, référentiels et autonymiques, comme si, non contents de désigner un objet du monde, ils se dénonçaient en outre eux-mêmes comme indicateurs classiques.

Anatole France. Comme son personnage M. Bergeret, auteur fictif du *Virgilius nauticus*, un glossaire naval de l'œuvre du poète latin, Anatole France est un philologue passionné. Mais contrairement à ce qu'on pouvait imaginer, les termes anachroniques sont plus courants chez France – dont le style réputé sobre pouvait laisser présumer un vocabulaire minimal – que chez Régnier – dont le passé symboliste laissait attendre, au contraire, un vocabulaire plus fleuri.

Ce qui surprendra moins, France évite les néologismes, à quelques exceptions près. Le personnage de Maurice Brotteaux en risque quelques-uns, comme les verbes *envertueuser* ou *endéficoquer* (DS, p. 148). Dans un même esprit, il appelle ses ennemis, hommes de lois ou d'église, *barbouilleurs de lois* (p. 148), *croqueur d'orémus* (p. 149), *théophages* et *christicoles* (p. 215). Sans être toutes du fait d'Anatole France, ces créations mi-populaires, mi-savantes, qui recourent aussi bien à des bases triviales qu'à des racines grecques et latines, évoquent bien davantage les compositions rabelaisiennes que les néologismes fin-de-siècle. De même, la boutique de l'écrivain public, appelée *écrivinerie* (CJT, p. 23), semble être une invention d'Anatole France. Par suffixation également, il désigne les « amies » (au sens d'amantes) d'un hypocoristique *amiètes* (CJT, p. 49) dans une mode ronsardisante. Même lorsqu'il s'adonne au néologisme, France le fait dans un goût délicieusement démodé.

Les vrais archaïsmes (ou paléologismes), eux, ne sont pas pléthore, si l'on entend par là les mots définitivement sortis d'usage en 1900, et que les dictionnaires n'enregistrent plus sinon comme tels. Assez discrètement, deux mots conservent une orthographe ancienne : France écrit *cabbaliste* (RRP, p. 74) plutôt que *cabaliste* et *maïstres* (RRP, p. 327) plutôt que *maîtres* en dépit des usages. On peut pourtant justifier ces choix : si le Littré n'enregistre pas *cabbale*, le Grand Larousse du XIX^e siècle possède encore une entrée (« *cabbale* – s'écrit quelquefois pour *cabale*. »), et France a sans doute voulu rapprocher le terme de son étymon hébreu *qabbala*. De même pour *maître*, si les dictionnaires contemporains ont modernisé la graphie du XVII^e siècle, abandonnant le *s* de *magister*, le Littré consigne bien le sens ancien que lui donne France. En effet, dans le roman, les *maïstres* sont des chefs militaires¹, ce que le Littré note parmi les dernières acceptions du mot : « Anciennement, soldat cavalier ». La graphie ancienne appelle ici le sens ancien.

1. C'est M. d'Anquetil qui raconte : « je fus envoyé en éclaireur avec douze maïstres ».

Sporadiquement, on trouve un latinisme, l'adjectif *scurrile* (RRP, p. 112 et OJC, p. 130) considéré comme « vieux mot » par le Grand Larousse du XIX^e siècle, ainsi que quelques médiévismes. Encore faut-il préciser que ces derniers interviennent dans des textes à la marge de notre objet d'étude : quelques-uns des *Contes de Jacques Tournebroche*, certes pris en charge par le narrateur du XVIII^e siècle, se déroulent en contexte médiéval et justifient les adjectifs *loudière*, *meschinette* (CJT, p. 33¹) ou le pronom *icelle* (CJT, p. 76²), paléologismes dont le Furetière, déjà, signale la régression. Mais globalement, France veille à éviter les archaïsmes quand ils risquent de paraître gratuits et affectés. C'est ainsi qu'il préfère finalement *le lendemain* (RRP, p. 63) à *l'endemain* qui figurait dans les deux manuscrits du roman³.

D'autres termes d'une antiquité moins criante sont à divers degrés considérés comme vieillis à l'époque de la rédaction des romans. Certains sont assez clairement obsolètes, d'autres sont désormais réservés à l'usage littéraire.

Parmi les expressions que les dictionnaires signalent comme datées (sans être spécifiquement attachées à l'âge classique), on répertorie surtout des substantifs. L'*huis* (RRP, p. 212; CJT, p. 71) désignant la porte est selon le Grand Larousse un « vieux mot, qu'on peut employer encore dans le style marotique », en dehors des expressions figées comme à *huis clos*. De même, le mot *pertuis* (OJC, p. 203) est préféré à *ouverture* pour décrire (non sans malice) une chemise de chasteté. Jacques appelle un verre de vin un *rouge-bord* (OJC, p. 90); l'abbé menace son élève d'un *vitupère*⁴ (RRP, p. 180) en guise de blâme. On pourrait ajouter à la liste *séquelle* (DS, p. 260) désignant « les jacobins, les patriotes » qui suivent Gamelin, encore que ce mot soit selon Littré plus familier et péjoratif qu'ancien. Dans *séquelle*, cependant, l'étymon *sequela*, lui-même dérivé de *sequi*, est plus perceptible que dans *suite*⁵. L'adjectif *rebrassé* (DS, p. 151) pour *retroussé* (à propos des manches d'un vêtement) est également clairement abandonné, de même le verbe *accointer* (« entrer en relation avec quelqu'un » – ici en relation charnelle : « il se garda de l'accointer », RRP, p. 353). On ajoutera enfin l'interjection *fi!* (*passim*).

Cependant, la plupart du temps, les termes qui peuvent sembler vieillis à l'heure où nous lisons ne sont pas enregistrés comme tels dans les dictionnaires d'époque, soit parce que le

1. Ces deux adjectifs qualifient une dame. C'est le narrateur (Jacques supposément) qui les emploie, et non un personnage. Le *Dictionnaire de l'Ancien français* (1979) de A. J. Greimas (Larousse, 2004) définit l'adjectif *lodier* comme « gueux, vaurien, débauché ». *Meschinete*, enregistré comme nom dérivé de l'adjectif *meschin(e)*, désigne une jeune fille ou une servante, mais France semble plutôt solliciter ici le sème de pauvreté compris dans l'étymon arabe *meskin*.

2. C'est cette fois un personnage de l'époque de Louis XI qui l'emploie dans un compliment à la belle Violante : « les dames d'*icelle* [de cette ville, Paris] avaient la gorge blanche, mais non point toutefois autant candide, brillante et blanche que la vôtre, madame ».

3. Variante signalée par M.-C. Bancquart (A. France, *Œuvres*, La Pléiade, t. II, p. 1070, var. a de la page 34. À une autre reprise, *l'endemain* est remplacé par *le matin* (*ibid.*, p. 1105, var. a de la page 167).

4. Les dictionnaires d'époque recensent le substantif comme vieux mot, même si des écrivains comme Jean Moréas, qui les affectionnent, tenteront de le remettre en usage.

5. Les mots ostensiblement datés ne sont pas tout à fait exclus de textes qui ne prétendent pourtant pas montrer un monde disparu. Dans le *Jardin d'Épicure*, France préfère par exemple *géhénne* (p. 64) à *souffrance* ou *torture*, ou *nitée* (p. 79) à *niché*, mots vieillis à l'heure où écrit l'essayiste.

corpus sur lequel se fondent ces travaux est exclusivement littéraire et au reste presque toujours classique ; soit parce que ces termes sont simplement très soutenus et/ou d'un emploi rare. Toujours est-il que ces mots au statut un peu différent témoignent d'une recherche et, s'ils ne renvoient pas spécifiquement à la langue d'Ancien Régime, ils n'en contribuent pas moins à conférer aux textes leur couleur classique.

Certains mots, au champ sémantique restreint, sont en effet rarement usités, telles ces *guides* versées en salaire aux postillons par M. d'Anquetil (RRP, p. 316). Ce sens, très rare, n'est ni chez Furetière ni dans le premier dictionnaire de l'Académie, mais le genre féminin suggère une origine ancienne. Mieux référencé, on peut ajouter l'*ambigu* (RRP, p. 192), buffet offert aux personnages de la *Rôtisserie*.

Bien des mots utilisés par France entrent en concurrence avec des synonymes plus usuels. En fait, ces mots sont souvent en voie d'être supplantés par d'autres en ce début de XX^e siècle, et il est probable qu'un lecteur contemporain en perçoit déjà plus ou moins le caractère démodé. France préfère ainsi « le souper et *la couchée* » (RRP, p. 311) à l'expression émergente *le gîte (ou le vivre) et le couvert*. *La margelle* prendra le pas sur la « *marge* de la fontaine » (RRP, p. 225), qui subira une restriction au domaine typographique (sauf dans des locutions : *en marge de*). France préfère de même *roidi* à *raid*i (OJC, p. 143), bien que cette dernière prononciation soit selon Littré « la plus usitée de beaucoup », et il fait préférer à M. d'Anquetil « mille *jurements* » (RRP, p. 194) auxquels des *jurons* se seraient plus naturellement substitués en 1893. Il écrit *véhémentement* (CJT, p. 43) plutôt que l'équivalent analytique *avec véhémence*, peut-être parce qu'une origine juridique distingue cet adverbe ; et il préfère *grever* (CJT, p. 76) à *accabler*, résistant ainsi à la restriction progressive du verbe au domaine fiscal. C'est peut-être un même effort de conserver à la langue des mots en régression dans les usages qui le conduit à ces termes d'un registre plus léger, le verbe *messer* (DS, p. 221) pour « dire des messes » avec une nuance de mépris, ou le substantif *biberon* (RRP, p. 210) désignant un bon buveur. France maintient encore l'adjectif *bigle* (RRP, p. 348) au lieu de la périphrase plus actuelle « qui louche » : l'adjectif est encore recensé, mais le verbe est déjà passé d'après le Grand Larousse.

D'autres fois, les mots choisis ne sont pas nécessairement vieillissants, mais une langue moins surveillée leur aurait préféré un synonyme. Comme ceux de Régnier, les textes de France doivent bien davantage leur coloration classique au niveau de langue utilisé qu'au recours à un vocabulaire proprement classique. Quelques mots autrefois plus courants accusent désormais un statut littéraire, des substantifs comme le *serein* (OJC, p. 111) pour décrire l'humidité du soir tombant, la « *créance* populaire » (OJC, p. 124) pour dire la « *crédulité*¹ », le *commerce* (OJC, p. 50²) pour la « fréquentation » d'une personne ; des adjectifs comme *inique* pour « injuste »

1. Ce sens n'appartient guère plus, à la fin du XIX^e siècle, qu'à des locutions comme *prêter créance* à.

2. L'abbé reproche à Catherine la « fréquentation » du capucin Ange : « Vous prenez dans son *commerce*, mademoiselle, une habitude de crapule ».

(OJC, p. 147; DS, p. 193); des adverbes ou locutions adverbiales comme *céans* (RRP, p. 191) pour « ici » ou *en çà* dans l'expression « six mois *en çà* » (DS, p. 183), qui veut dire « depuis six mois¹ ».

Mais ce sont surtout des verbes qui possèdent cette inflexion proprement littéraire. Le verbe *céler* (*passim*) pour « cacher » est conjugué à maintes reprises², de même que *mander* (DS, p. 114) pour « envoyer chercher » ou *quérir*, que le Littré admet encore « à l'infinitif et avec les verbes *aller, envoyer, venir* », ce que respecte France. Le verbe *ouïr* pour « entendre » apparaît en revanche sous des formes délaissées au XIX^e siècle : « N'*ouïtes*-vous pas parler d'elle, monsieur ? » (RRP, p. 266) interroge l'abbé Coignard au passé simple. Or l'Académie, rapporte Littré qui le déplore, a décrété qu'on n'utilisait plus ce verbe déjà défectif qu'à l'infinitif présent et au participe passé. Réservé à l'usage littéraire, *suborner* (RRP, p. 185) est préféré à *corrompre* et *conférer* (RRP, p. 258-259³) à *comparer, collationner (des textes)*. Des verbes prennent un sens soutenu qui n'est pas leur sens le plus courant : c'est le cas de *falloir* exprimant la conjecture (et non la nécessité) dans « il *faut* que j'aie assez bien parlé à cette dame, puisqu'elle m'a répondu ; "Soyez tranquille" » (RRP, p. 372). Comme Régnier enfin, France affectionne l'expression *ne pas laisser de* : « Je *ne laissai pas de* sentir la haute sagesse renfermée dans les maximes [...] » (RRP, p. 158).

Et même lorsque les verbes ne sont pas en soi d'un registre élevé, ils apparaissent très souvent dans des formules analytiques qui leur confèrent une valeur soutenue, que ne possède pas un synonyme synthétique. Voici un aperçu de ces tours avec verbe support :

- [...] il y *avait apparence* qu'il fut assassiné [*il semblait que...*] (RRP, p. 219) ;
- [...] cet appareil sublimatoire *a nom* aludel [*se nomme*] (RRP, p. 233) ;
- M. d'Astarac *me donna congé* d'aller voir mes parents. [*permit*] (RRP, p. 93) ;
- [Hercules] n'*avait fait injure* à aucune. [n'*avait injurié / offensé*] (CJT, p. 8) ;
- M. Chanterelle *fit choix* d'une poupée [*choisit*] (CJT, p. 96) ;
- [Komm] *faisait l'élève* des chevaux [*élevait*] (CJT, p. 167) ;
- Marcus Antonius le désigna pour *donner la chasse au roi* Commius. [*pourchasser*] (CJT, p. 215) ;
- [...] la vue de ce vieillard [...] ne la *tournait* nullement à la joie. [*égayait / réjouissait*] (OJC, p. 57-58) ;
- Les conquérants [...] n'ont jamais *fait réflexion* sur l'essence des êtres [*réfléchit*] (OJC, p. 181) ;
- [Un oisillon] *prit sa volée* [*s'envola*] (DS, p. 148), etc.

Le vocabulaire n'est donc pas nécessairement sorti d'usage. De façon plus subtile, Anatole France, après Régnier, se plaît bien plutôt à réactiver les mots dans leurs nuances sémantiques classiques. Ce sont principalement des verbes qui retrouvent le sens qu'ils avaient deux siècles

1. Le Grand Larousse interprète cette expression jugée ancienne comme l'abréviation de *en deçà*.

2. *Céler* intervient presque systématiquement en polarité négative et dans un futur d'atténuation, par exemple : « je ne vous *cèlerai* point » (RRP, p. 70).

3. Coignard, après avoir cité la Bible : « Et, si je *confère* ainsi les plus beaux textes de morale [...] ».

plus tôt. La langue, dans son évolution, a érodé le sens de ces verbes qui, de concrets qu'ils pouvaient être, ont surtout conservé un sens abstrait, ou subi une restriction d'emploi. Le verbe *offenser*, par exemple, est surtout employé désormais dans un sens moral. L'abbé, à la manière classique, ravive son sens matériel d'« abîmer ». Se consolant d'une dent cassée : « Le temps, » dit-il, « en l'*offensant*, en avait préparé la perte » (RRP, p. 319). Plus tard, c'est sa tête qui est « *offensée* par l'âge et les travaux » (CJT, p. 110). *Les dieux ont soif* privilégient aussi ce sens, à propos de la façade du Palais « *offensée* par les hommes » (DS, p. 1) à la Révolution.

Les verbes liés à la connaissance reprennent leurs sens classiques. *Savoir* veut dire tantôt « connaître l'existence » (« Il me suffit que ma gorge ne soit pas à faire peur, comme plusieurs que je *sais* », CJT, p. 76) et tantôt « connaître par expérience » (l'abbé, à propos de l'état de courtisane : « J'en *sais* les hontes et les misères », OJC, p. 50)¹. À différentes occasions, des échos classiques traversent aussi le verbe *connaître*. Il remplace ici *savoir* : « [Guillaumette] *connaissait* par révélation qu'il faut avoir grand pitié [des femmes amoureuses] » (CJT, p. 49). Pour Jacques, il retrouve le sens de « comprendre, observer » : « je les [les querelles entre Jahel et son amant] vis naître [...] avec inquiétude, *ayant reconnu* qu'elles étaient suivies de réconciliations impétueuses » (RRP, p. 301). Fréquemment, il veut dire « prendre conscience, se rendre compte » : « je *connais* à votre langage que vous êtes un libertin », déclare M. Nicodème à l'abbé (OJC, p. 206) ou, d'une vieille femme ayant un pressentiment : « Elle *connaissait* [...], à plusieurs signes, que les affaires ne feraient qu'empirer » (DS, p. 54). Plus ponctuellement, *connaître* prend le sens de « se contrôler » (« Je ne me *connaissais* plus », RRP, p. 170), le sens spatial de « se repérer » en emploi réfléchi (« Mon premier soin fut de *me reconnaître* », RRP, p. 71²) ou le sens plus ancien encore que lui prête la Bible (Hélène Gillet raconte une aventure amoureuse : « Une fois seulement il me *connut* », OJC, p. 217). *Entendre* est choisi comme synonyme soutenu de *comprendre* : « Je ne vous *entends* point » (RRP, p. 174), dit Jahel à Jacques qui lui fait des reproches insidieux. *Sentir* quitte quant à lui le domaine sensoriel pour signifier « comprendre » (par intuition plus que par raisonnement), sens en partie conservé par son composé *ressentir*. Par exemple : « Je ne laissai pas de *sentir* la haute sagesse renfermée dans les maximes de mon bon maître » (RRP, p. 158).

Les verbes liés au sentiment et à la perception sont également détournés de leur sens moderne. *Aimer* remplace *préférer* pour le chirurgien qui observe la blessure de l'abbé : « Cela n'est guère bon [...]. J'*aime* une blessure large qui saigne » (RRP, p. 335). En outre, l'indicatif

1. Ces emplois classiques, comme souvent chez France, ont aussi leur place dans des fictions modernes. L'écrivain Paul Vence dit par exemple à propos d'un ami : « Je le *sais* par cœur » (*Le Lys rouge, op. cit.*, p. 96). France écrit d'ailleurs pour son propre compte, dans un essai : « Je *sais* de très jeunes écrivains dont le style semble archaïque » (*Le Jardin d'Épicure*, p. 81).

2. France emploie aussi cette forme dans les romans contemporains : « Lespardat [...] la souleva [une passante] et lui fit faire deux tours de valse sur le pavé gras et dans le ruisseau, avant qu'elle eût pu *se reconnaître* » (*L'Orme du mail* (1897), Calmann-Lévy, 1921, p. 269).

présent prend ici une nuance conditionnelle toute classique. Le verbe *souffrir* perd partout son sens physique pour retrouver celui de « supporter » (« M. d'Anquetil ne me *souffrait* qu'avec peine », RRP, p. 301) tandis qu'*éprouver*, au contraire, quitte le domaine du sentiment pour signifier, selon sa racine, « avoir la preuve, faire l'expérience », dans ces propos de Jahel à Jacques : « je vous croirais atteint de [la] manie [de M. d'Astarac], si je n'*avais* pas *éprouvé* que vous ne partagez pas l'aversion que les femmes lui donnent » (RRP, p. 174). *Paraître* reprend le sens qu'a préservé son composé *apparaître* (« être évident, manifeste ») : « il y *paraît* assez à votre conduite » (RRP, p. 295). *Représenter* retrouve son sens littéral « faire voir, rendre manifeste », par exemple : « En vain, M. l'abbé Coignard lui *représentait*-il [à M^{me} Ménétrier] que c'était là mal faire » (OJC, p. 79), tandis que *répandre* perd au contraire son sens concret pour signifier, au figuré, « ébruiter, faire connaître » : « c'est profaner un grand sentiment que de le *répandre* au dehors » (RRP, p. 237).

Enfin, deux verbes ayant trait à la volonté sont réhabilités dans un sens classique. En plusieurs endroits, *vouloir* a plutôt le sens d'« espérer » : « Je *veux* bientôt faire quelque gain, afin de montrer que ma sagesse ne se dément pas même dans la prospérité » (RRP, p. 190). Comme précédemment, le présent dans un emploi irréal accroît l'effet classique. Pour clore la liste, le verbe *induire*, essentiellement abstrait aujourd'hui, a ici un sens très concret (préservé dans *conduire*) : « si la facilité naturelle de mon âme ne m'*avait* pas *induit* en diverses embûches [...] », imagine l'abbé (RRP, p. 250).

De la même façon, on relève des adjectifs rendus à leur sens concret primitif. *Candide* reprend ici et là (par exemple CJT, p. 76) son sens originel « blanc », qu'un détour métaphorique de longue date (*blanc* : « innocent, naïf ») a fait oublier. *Méchant*, qui n'a plus guère aujourd'hui qu'un sens moral, signifie dans l'expression « une *méchante* souquenille » (OJC, p. 128) « de mauvaise apparence ». *Extrême* indiquant surtout le haut degré aujourd'hui retrouve son sens premier de « dernier, qui est au terme » dans le groupe nominal « une faiblesse *extrême* » (RRP, p. 356). La postposition force ce sens, et l'on comprend bien dans le texte que la faiblesse de l'abbé le conduira à son heure dernière.

A contrario la langue classique – dont France possède l'intelligence – estompe usuellement les expressions pour en atténuer la brusquerie, que ce soit dans des euphémismes soucieux de bienséance ou au contraire dans des litotes malicieuses et suggestives. La pudeur classique semble en effet quelque peu affectée lorsque le curé de Vallars, à propos d'un homme « très *porté* sur les femmes » réplique dans un flou référentiel voulu que « C'est par *cet endroit* [...] que le diable prend de grands avantages sur l'homme » (RRP, p. 353), sans qu'on soit bien certain si *endroit* désigne abstraitement le désir que suscitent les femmes ou des parties plus concrètes de leur anatomie.

D'autres adjectifs, sortis du contexte habituel dans lequel on les emploie en 1900, retrouvent

un sens du XVII^e siècle. *Entêté* pourvu d'un complément de l'adjectif, ne veut pas dire « déterminé, opiniâtre » comme dans son emploi absolu dominant mais « passionnément intéressé, entiché de » : il est question des « sciences occultes, dont on est aujourd'hui fort *entêté* » (RRP, p. 1-2). De même *jaloux* suivi d'un complément signifie « impatient, empressé à » et non « envieux » (« [il] ne se montra point *jaloux* d'entrer au service du Roi », RRP, p. 95). *Véritable*, en position attribut, signifie « porteur de vérité », dans un sens classique moins émoussé (il ne sera guère plus ensuite qu'un synonyme d'*authentique*), par exemple dans la phrase « notre sainte religion est *véritable* » (RRP, p. 279). Dans la même position, *magnifique* a le sens classique de « généreux » : « Ce monsieur d'Astarac semble assez *magnifique* » (RRP, p. 73). *Poli* a ici le sens de « civilisé » : « les peuples ne peuvent se dire *polis* tant qu'ils auront dans leur ville des abattoirs et des boucheries » (RRP, p. 79). L'usage même de l'intensif *très*, souvent employé par France devant les adjectifs, a une résonance classique : dans des expressions comme des « commentaires *très* savants » (RRP, p. 23), « je la tiens pour *très* sainte » (p. 44) ou « des statues *très* gothiques » (OJC, p. 100), il sert en quelque sorte de préfixe à des adjectifs qui n'admettent pourtant pas vraiment de degré (une statue peut-elle être plus ou moins gothique?).

Classiques encore sont ces adverbes de temps : *devant* (maintenant préposition) pour *auparavant* (« tourner sa broche comme *devant* », RRP, p. 373 ; *passim*) ; *cependant* pour *pendant ce temps* : « Je maudissais le sort qui avait mis un brutal à ma place, dans le moment même où ma chère maîtresse venait m'y trouver avec tous les signes de la plus ardente tendresse, sans savoir que *cependant* je fourrais des bûches dans le poêle de l'alchimiste » (RRP, p. 254). Au passage, on remarque une tendance classique à assimiler le temps à l'espace : la locution *dans le moment où* choisit une préposition qui sera davantage réservée à la localisation spatiale, de même que le substantif « à cet *endroit* de son discours » (RRP, p. 278), dont on ne sait trop s'il renvoie au moment de l'énonciation ou à l'espace textuel.

On ajoutera enfin des substantifs qui nous ont semblé revêtir un voile classique. Ce sont des noms renvoyant aux capacités intellectuelles (*entendement* a son sens cartésien de « faculté de comprendre », RRP, p. 81 ; *sens* celui d'« esprit, raison » : « Les idées du philosophe ne m'étaient point assez entrées dans le *sens* », RRP, p. 150 ; *simplicité* vaut pour « naïveté », RRP, p. 172) ; des noms en rapport avec la perception (*ressemblance* remplace *apparence* : « [qu'] il dise s'il ne voit pas quelque *ressemblance* d'une femme au-dessus des flammes », RRP, p. 49) ; des noms désignant des catégories (*espèce* pour *genre* dans « un livre d'aventures de l'*espèce* qu'on nomme romans », RRP, p. 225 ; *manières* pour *sortes* dans « des *manières* de ménageries », OJC, p. 96 ; *façon* pour *forme* dans « des êtres en *façon* de pots », RRP, p. 143¹), ou d'autres noms qui ont pris au XIX^e siècle un autre sens : le père Longuemare appelle par exemple un pantin de

1. Le tour apparaît pourtant dans le contemporain *Orme du mail*, mais pour décrire la façade d'un monument de la fin du Moyen Âge : « des corbeaux taillés [...] en *façon* de moines » (*L'Orme du mail*, op. cit., p. 177-178).

Brotteaux « ce petit *masque* » (DS, p. 209) ; l'abbé, qui accuse Mosaïde de nombreux crimes, prétend le faire *sans injure* (RRP, p. 186), c'est-à-dire ici « sans injustice ».

On peut encore compiler tout un glossaire classique du sentiment. Comme ceux de Régnier, les personnages d'Anatole France éprouvent des *transports* amoureux (RRP, p. 24). Les amants sont des *galants* (OJC, p. 53) tandis que l'*amant* (CJT, p. 116) désigne, au sens classique, celui qui est aimé, sans connotation ni sexuelle ni adultérine. L'expression de l'état émotionnel emprunte des mots comme *ardeur* (pour dire l'impatience dans « l'*ardeur* de me venger », RRP, p. 25) et des adjectifs comme *fier* et *superbe* pour traduire un orgueil magnanime (d'après l'abbé, à celui qui étudie restent toujours « une *fière* amertume et une tristesse *superbe* », OJC, p. 131) ; celle du caractère emploie des mots comme *cœur* pour *courage* (« des hommes de *cœur* », RRP, p. 290) ou *facilité* au sens de « douceur de tempérament » (« la *facilité* naturelle de mon âme », RRP, p. 250). Pour dire leur admiration, l'abbé s'exclame : « Cela est admirable » (OJC, p. 205) et Jahel trouve *du mérite* à Jacques (RRP, p. 171). Ce nom, restreint depuis dans un emploi moral, récupère un sens physique : « Gamelin était beau : [Élodie] lui trouvait du *mérite* » (DS, p. 116). Pour dire l'aversion au contraire, on trouve des noms comme *dégoûts* qui, en soi, n'ont rien de tellement classique, mais dont l'emploi pluriel épaissit l'abstraction, selon une habitude très XVII^e siècle¹. C'est pourtant Anatole France lui-même qui commente le fait que l'abbé n'ait pas laissé d'œuvre : « Peut-être, vivant dans les livres, craignit-il d'ajouter seulement quelques feuillets à cet amas horrible de papier noirci qui moisit obscurément chez les bouquinistes. Nous partageons *ses dégoûts* [...] » (OJC, p. 5). Jacques utilise encore une curieuse construction du verbe *s'attrister*, avec sujet inanimé : « mon récit *s'attriste* » (RRP, p. 244).

S'ajoute à ce vocabulaire du sentiment un vocabulaire moral et religieux fleurant l'âge classique et la rhétorique des prédicateurs. L'abbé vante ainsi, dans un long discours à Jacques, les « méditations sublimes » et plaint les « misères d'une vie agitée » ; il lui présente les dommages causés par les « plaisirs charnels » et « le mouvement de [ses] passions » qu'il l'invite à « confess[er] » mais il laisse entrevoir, en dépit du « mal universel », « une juste espérance de la béatitude éternelle » (RRP, p. 292-293). L'abbé a par ailleurs pleinement conscience d'être *parénétiq*ue (RRP, p. 256), c'est-à-dire d'employer un langage de sermon. Enfin, dans le monde de la *Rôtisserie*, les débauchés sont coupables de *déportements* (RRP, p. 216).

Tous les termes que nous venons de répertorier participent à divers titres d'un effet de langue classique, soit (rarement) par leur graphie, soit par leur morphologie, soit par leur registre de langue, soit par le sens spécifique dans lequel France les utilise. Il faut encore relever un dernier type de mots, mots qui ne sont à proprement parler ni en décalage diachronique (mots anciens) ni en décalage diastratique (mots soutenus) avec la langue usuelle des années 1900, mais qui

1. Ces « pluriels qui estompent les contours » sont commentés par Leo Spitzer dans son fameux article « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », art. cité, p. 212-213 et p. 230-231.

possèdent pourtant une couleur locale (nous devrions dire : une couleur temporelle) classique parce qu'ils dénotent ou évoquent des réalités disparues. Mais au préalable, il faut redire que l'écrivain n'emploie les termes spécifiques à l'Ancien Régime qu'avec modération. L'état final de la *Rôtisserie* écarte par exemple le mot *escarpolette*, très Fragonard, au profit du plus banal *bascule*¹.

Cependant tout un vocabulaire spécialisé campe un décor d'Ancien Régime. Les termes de la vie quotidienne du XVIII^e siècle sont abondants et précis, et notamment les éléments du costume. Les religieux portent, en plus du *petit collet*, des *rabats* et des *manchettes* (RRP, p. 24-25); les femmes ont un *coqueluchon* (p. 124) et se coiffent *en marmotte* (p. 38) quand elles viennent du peuple ou avec des *coques* et des *rubans* (CJT, p. 96-97) dans les classes supérieures. Les hommes du Tiers-États revêtent des *souquenilles* (OJC, p. 128), ceux du beau monde arborent des *jabots de dentelle* (CJT, p. 96-97), des *perruques à marteau* (RRP, p. 212) et sont, à la mode Louis XV, *poudrés à frimas* (DS, p. 195).

Les objets figurent aussi un monde révolu. Ainsi du *pot à oille* (RRP, p. 260) que réclame Jahel à son amant ou du *pot de vin* (OJC, p. 179) que propose de boire l'abbé. L'*eustache* (OJC, p. 117) que vend le coutelier Leborgne laisse plus perplexe, car ce petit couteau populaire, certes inventé sous Louis XIV, ne prend ce nom qu'avec les perfectionnements apportés par le coutelier Eustache Dubois dans la décennie qui précède la Révolution. Or l'histoire se déroule dans les toutes premières années du règne de Louis XV. Le terme est donc anachronique par rapport au moment de l'histoire, même s'il appartient à un passé déjà lointain pour France et ses lecteurs.

Les dénominations humaines (catégories sociales, professionnelles, religieuses) convoquent un peuple plusieurs fois centenaire : *vilains*² (OJC, p. 118), *huguenots* (RRP, p. 25), *vicaires*, *prémontrés* (CJT, p. 105), *officiaux* (p. 35), *manouvriers* (DS, p. 86 et OJC, p. 129), « petits *grimauds* d'école » et « *caillettes* de la ville » (RRP, p. 132) nous transportent en plein XVIII^e siècle. Dans cet univers, on croise « madame la *baillive* » (RRP, p. 27) et « Jeannette la *vielleuse* » (p. 35); « les *laquais*, les *chambrières* et les *forts* du port Saint-Nicolas » (OJC, p. 129) se regroupent en foules pittoresques. On appelle les gens de noble extraction des *personnes de qualité* (CJT, p. 111; RRP, p. 173), et l'on apostrophe les honnêtes artisans d'un familier *bonhomme* (OJC, p. 118). Les vieillards sont des *barbons* (OJC, p. 209), les amants des *greluchons* (DS, p. 165), et l'on hésite encore à appeler les académiciens des *académistes*³ (OJC, p. 164).

1. RRP, p. 259. Cette variante est établie par M.-C. Bancquart dans le tome II des *Œuvres* d'Anatole France (La Pléiade, p. 1097).

2. On signale ici une amusante expression de Maurice Brotteaux, dont le père, autrefois, « avait acheté une savonnette à vilain » (DS, p. 10), terme employé par la vieille noblesse d'épée pour désigner les bourgeois anoblis par l'achat d'une charge (et par ce fait « nettoyés » de leur roture).

3. Il semble que le mot *académicien* l'emporte au début du XIX^e siècle, puisque le *Dictionnaire critique et raisonné du langage vicieux ou réputé vicieux* de 1835 fait encore état d'une hésitation, qu'il tranche (p. 4-5) : *académiste*, qu'on voulait parfois réserver aux membres d'une académie d'armes ou d'équitation, est abandonné au profit d'une généralisation du terme *académicien*, qu'on prétendait spécifique aux membres des académies scientifiques et littéraires.

Enfin, sous la Terreur, il ne fait pas bon être un *ci-devant* (DS, *passim*¹), c'est-à-dire un ancien noble.

Le vocabulaire des sciences sous l'Ancien Régime peut être joint à la liste. Il appartient à l'alchimie, autrement appelée *art spagyrique* (RRP, p. 107) : les alambics sont des *athanors* (p. 106), la vaisselle se compose de *cornues*, *creusets*, *matras* (p. 107), et leur usage doit conduire M. d'Astarac à la découverte du *thélème* (p. 107) ou de la *Pierre philosophale* censée *transmuter* (p. 108) le plomb en or. La médecine est elle aussi succinctement mentionnée à travers la théorie des *humeurs* (RRP, p. 349) ou ses remèdes dispensés par le *vendeur d'orviétan* (OJC, p. 129).

Les insultes ont également une coloration bien classique. Aux hommes, on assène des *coquin*, des *pendard* (RRP, p. 38) et des *vile canaille* (p. 99). Par mépris on traite les marchands de *chaland* (p. 99), les propriétaires fonciers de *maltôtiers*² (p. 218) et les moines de *frocards* (p. 18) ou de *greluchons encapuchonnés* (OJC, p. 49) – c'est l'abbé qui invective ainsi le capucin frère Ange. L'abbé, à son tour pris à partie par Mosaïde, est appelé « grec, vilain pipeur, chevalier de Transylvanie » (RRP, p. 205). Aux femmes, on réserve des comparaisons animalières, les appelant *guilledine* (RRP, p. 291 – le mot désigne à l'origine un hongre anglais) ou *haquenée* (OJC, p. 62 – la haquenée est au sens premier une jument d'apparat).

La texture onomastique mérite enfin considération pour l'ambiance classique qu'elle suscite. Sous l'Ancien Régime, un aristocrate comme M. d'Astarac peut se prénommer *Hercule* et un homme d'Église *Fulgence*. Dans le peuple, on s'appelle plus simplement *Léonard* ou *Barbe Ménétrier* (il s'agit des parents de Jacques). Jacques s'appelle de son nom complet *Elme-Laurent-Jacques Ménétrier* ; *Tournebroche* est un sobriquet. Parmi les personnages d'arrière-plan, dont les seuls noms suggèrent une foule pittoresque, on compte *Mam'zelle Fanchon* (CJT, p. 105) au prénom perraldien ; « *Cadette Saint-Avit*, la servante de monsieur le curé de Saint-Benoît » (RRP, p. 95) ou encore « *Mathurine*, la belle chocolatière des Halles » (CJT, p. 123). L'usage de latiniser les noms est encore en vigueur dans le monde savant et ecclésiastique, et Coignard se laisse aller à appeler son élève *Jacobus Tournebroche*, dans une alliance burlesque qui tranche avec l'affectueux *mon Jacquot* dont l'interpelle sa mère six lignes plus bas (RRP, p. 20). Sur son épitaphe latine, le disciple a retenu la leçon et donnera à son maître du *Dominus Hieronymus Coignard* (RRP, p. 363).

Les noms propres de certains *Contes de Jacques Tournebroche* suffisent également à brosser un monde féodal (*Violante* ; le capucin *Gillotin Landoulle* ; les impertinents *Jacques Tri-*

1. Ce vocabulaire révolutionnaire se signale par son invasion : à mesure que le récit s'emballe et que progresse la Terreur, ce vocabulaire spécifique et agressif de condescendance contamine la narration. Le terme *ci-devant*, en emploi substantival ou adjectival, apparaît ainsi p. 4, 5, 12, 48, 69, 77, 82, 132, 144, 149, 162, 171, 182, 184, 199, 202, 216, 228, 232, 238, 240, 244-245, 246, 251, 257, 270, 308 (x2), 310 (x2), 311 et 352 – c'est-à-dire sept fois dans le premier tiers du roman, treize fois dans le deuxième et douze fois dans le dernier.

2. À l'origine le maltôtier est un percepteur d'impôts. Pris en mauvaise part, le terme en est venu à désigner les propriétaires de biens mal acquis. Cette connotation négative apparaît par exemple chez Fougeret de Monbron dans *Margot la Ravaudeuse (Romans libertins du XVIII^e siècle)*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 691).

*bouillard*¹ et *Jean Turelure*, confesseur pour dames...) ou pré-renaissant (le tripier *Pierre Grandmange*, le créancier *Jacques Coquedouille*, le sonneur *Jean Magne*, *Robin*, frère *Joconde*, frère *Chavaray*², *Florimont Lecocq*, *Guillaumette Dyonis*, *Simone la Bardine*, *Jeannette Chastenier*, *Opportune Jadoin*). Les toponymes sont également hauts en couleur. On chemine de *rue Saint-Antoine* en *rue Gît-le-Coeur* ; un bestiaire trivial s'invite sur *la place Baudet*, à *l'hôtel de la Truie* ou à la mercerie de *la Truie-qui-file*.

Il faudrait faire un sort au vocabulaire participant à l'ambiance médiévale de ses contes, lesquels sont aux frontières de notre champ d'étude. Le Moyen Âge n'est pourtant pas complétement à la marge du cycle Coignard, qui montre un XVIII^e siècle encore très marqué par la culture médiévale. C'est qu'Anatole France a à cœur de peindre l'envers des Lumières, dont l'esprit de raison ne pénètre pas toutes les couches de la société. Le menu peuple de la *Rôtisserie* n'est donc pas toujours très éloigné de celui de contes se déroulant à l'époque de la guerre de Cent Ans (« Le Miracle de la Pie » ou « Frère Joconde » par exemple), et pour cause : le narrateur de ces contes médiévaux est supposément Jacques Tournebroche, homme de la première moitié du XVIII^e siècle. Contribuent ainsi à développer un paysage linguistique médiéval des verbes comme *trépasser*, que précisent encore des compléments locatifs (« deux cents pèlerins [...] *trépassèrent* de ce monde en l'autre », CJT, p. 25), comme *gaber* (« plaisanter, fanfaronner », p. 4), comme *nombrer* (« compter », p. 9 et 32). Les noms renvoient à un univers historique. On y appelle les jeunes filles des *pucelles* (p. 15), les jeunes femmes sont les *mies* d'hommes qu'elles appellent en retour *Messire* (p. 84), les femmes de mauvaises vies sont des *ribaudes* (p. 63). On y porte encore le *gippon* (p. 24), le *hennin cornu* (p. 49), des *atours de tête*, des *bourreaux*, des *truffaux* et des *chaperons*, des *huques de drap d'or* entre autres *cornes* et *queues* (p. 54-56). Le bétail est désigné d'un joli nom, *aumailles* (p. 21). La monnaie n'a plus cours et les *agnels* et *agnelets* (CJT, p. 32) que compte affectueusement l'usurier Coquedouille ne sont plus qu'un vestige au temps de Tournebroche et *a fortiori* de France. Lors des assauts, les *gens d'armes* (p. 49) ont recours aux *viretons* et progressent en comblant les fossés de *bourrées* et de *claiés* (p. 60). Les traîtres sont accusés de *félonie* (p. 44) et lorsqu'ils sont charitables, les gens sont dits *aumôniers* (p. 22). Enfin, les interjections font revivre les criaileries des rues et campagnes d'antan ; Marguerite la dentellière déclare son approbation d'un *Voire!* (p. 22) enjoué et les chevaliers piquent vers l'ennemi en criant *Sus!* (p. 64).

Qu'en est-il de Boylesve ? Est-il, comme ses deux aînés, relativement économe en archaïsmes et termes hors d'âge ? Privilégie-t-il, comme eux, les mots recherchés et historiques pour créer l'illusion d'une langue classique ?

1. Anatole France avait-il en tête la célèbre sculpture du « Tricouillard », de la Maison d'Adam à Angers ? Une maison très similaire est décrite dans *L'Orme du mail*.

2. Il s'agit sans doute ici d'une plaisanterie amicale : la maison d'édition Charavay frères (le *r* et le *v* sont intervertis), à laquelle France a contribué, fut fondée par son parrain Jacques Charavay.

René Boylesve. René Boylesve, comme Anatole France et Henri de Régner, ne multiplie pas les mots vieilliss, qu'ils le soient de forme ou de sens. Par jeu, il dissémine quelques expressions d'un effet archaïque, qui sont en réalité ses créations. Le verbe *fleuretter* (LAP1, p. 35¹), par exemple, est absent des dictionnaires, anciens² comme modernes. Ce mot est pourtant d'une intelligence immédiate car l'anglais *flirter* est tout à fait usité à la Belle Époque. Cette francisation du verbe est historiquement fondée : l'anglais tient lui-même *flirter* du français *conter fleurette*. Le substantif *grinchement* a lui aussi des airs de faux. Vraisemblablement construit à partir de l'adjectif *grincheux*, il a le sens assez évident de « reproches, admonestations³ ». À la façon d'Anatole France, le néologisme sert paradoxalement à forger des mots d'allure ancienne. C'est le cas encore du verbe *apointucher* (LAP1, p. 145) (conçu à partir de *pointu*), plaisant dans ce contexte : ce que « l'artiste [...] vous *apointucha* de son joyeux ciseau », c'est évidemment la partie du petit Amour contre laquelle la pudibonde M^{me} de Matefelon mènera campagne.

L'affixation semble en effet un moyen de donner aux mots des airs d'un autre temps. Même lorsqu'il ne s'agit pas de néologismes, Boylesve semble favoriser les mots suffixés. La base adjectivale des termes suivants est courante, en revanche leur forme adverbiale en *-ment* leur donne un aspect un peu rétrograde : *bellement* (BB, p. 64), *prestement*, *promptement*, *bénévolement* (p. 151), ce dernier étant entendu dans son sens étymologique « avec bonne volonté⁴ ». Les substantifs composés à partir de verbes produisent un effet similaire : *festoiments* < *festoyer* (LAP2, p. 35) ; de même, des adjectifs établis sur des noms : *charmeresse* < *charmeur* (LAP2, p. 80) (lui-même bâti à partir du verbe *charmer*) ; des verbes fondés sur des noms : *flûter* < *flûte* (LAP2, p. 81) ou sur des adjectifs : *amignonner*⁵ < *mignon* ; ou encore des noms faits à partir d'autres noms : Boylesve préfère *secrétairerie* (BB, p. 17), terme ancien, à *secrétariat*, forgé également à partir de *secrétaire*.

Les termes signalés comme « vieux » dans les dictionnaires d'époque, sortis des usages ou sur le point de l'être, ne sont pourtant pas très nombreux. On recense quelques substantifs comme *lippée* au sens de « ce qu'on prend avec la bouche » (« [boire] quelque *lippée* de vin du Rhin », BB, p. 36), *horions* (LAP2, p. 22) pour « coups », mot dont le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 signale déjà la restriction d'emploi⁶ ; le singulier *gent* (CLV, p. 87) pour désigner les *gens*. On ajoutera des verbes comme *choir* (CLV, p. 15), encore très compréhensible

1. « M. de la Vallée-Malitoune *fleurette* avec tout le beau sexe ».

2. Les dictionnaires classiques ne le proposent pas. On trouve toutefois dans le lexique médiéval le verbe *floreter*, mais au sens propre de « fleurir », « garnir de fleur » ou « s'épanouir comme une fleur » (d'après Greimas, *op. cit.*).

3. Ce sens est évident du fait de sa coordination au mot *horions* : « Foisie subissait d'une âme égale, *grinchements* et *horions* » (LAP2, p. 181).

4. « [M. Gerson] s'exerçait *bénévolement* à prendre des grenouilles ».

5. Ce verbe est deux fois employé, au sens de « flatter, amadouer, séduire » : « il *amignonait* [...] les appas de la belle Espagnole » (BB, p. 158) et « il *amignonait* de la voix ces deux dames » (LAP1, p. 93).

6. « Ce mot est vieux et ne se dit plus qu'en raillerie ».

mais défectif en 1900, ou des adjectifs délaissés comme *féal* et *serf* (LAP2, p. 39¹). Le glossaire typiquement classique est nettement moins fourni que celui d'Anatole France, et l'on ne trouve guère que quelques noms, renvoyant au savoir-être : *déportement* (LAP1, p. 58) au sens de « débauche, vie déréglée », *atours* dans l'expression figée « leurs plus beaux *atours* » (CLV, p. 49) ou *ajustements* (BB, p. 21) pour désigner la mise.

On peut signaler encore quelques constructions qui paraissent délibérément datées, comme *à la sourdine*² pour dire « discrètement, sans faire de bruit », et que le XIX^e siècle remplace progressivement par *en sourdine*. *À l'encontre* (BB, p. 202), signifiant dans cet emploi absolu « au contraire », semble également désuet.

Quelques termes enfin retrouvent chez Boylesve un sens que le XIX^e siècle a vu reculer. Le plus remarquable est sans doute le verbe *bailler* dans son sens ancien de « donner », omniprésent dans *Les Bains de Bade*³. Peut-être est-ce un souvenir de la lecture des *Facécies* du vrai Pogge dans sa traduction française du XV^e siècle, dans laquelle on lit par exemple : « Le pouvre sotouart respondi qu'il donneroît argent sur le chant et qu'il mangeroît tout ce qu'on luy *bailleroit*, et de fait tira son argent et le *bailla*⁴ ». Retrouvent leur sens originel des mots comme *relique* (NDS, p. 28), désignant un cadavre (littéralement « ce qui reste »), comme *chef* désignant la tête (« de peur qu'il ne se démît le *chef* », BB, p. 42) selon son étymon *caput*, ou *famille* désignant non pas les individus unis par le sang mais par des liens d'amitié et de service (CLV, p. 124) dans le sens étendu que possède le latin *familia*.

Plus que sur les mots anciens, en vérité peu nombreux, Boylesve table sur les termes qui défrayent les usages courants par leur écart diaphasique et diastratique, autrement dit leur rareté, leur caractère soutenu ou littéraire ou encore leur appartenance technique. Quoique beaucoup moins fréquemment que chez France, quelques mots reprennent le sens qu'ils avaient sous l'Ancien Régime. Dans *Les Bains de Bade*, un groupe de jeunes femmes, jouant dans l'eau, font « mille grâces et *gentilleses* » (p. 51) : rien de moral ici ; les *gentilleses* désignent bien le caractère charmant du tableau. Ailleurs, ce sont des verbes, parfois les mêmes que chez France : *reconnaître* veut dire « comprendre » dans la phrase « Gilles *reconnut* qu'on le dirigeait dans la partie du Châtelet où il avait été admis à visiter le frère Ildebert » (CLV, p. 133). *Celer* prend la nuance de « dissimuler un sentiment » : « Frère Jérôme [...] ne savait rien *celer* » (BB, p. 175). L'expression « un cachot dont j'avais précédemment *ouï dire* » (BB, p. 168-169) est

1. Dans un emploi figuré : « Son corps [de Jacqueline], sa parure, ses manières, ses paroles même ne lui appartiennent plus ; tout cela est *féal* et *serf* du marquis et de la marquise de Chamarande ».

2. Le Grand Larousse du XIX^e siècle et le Littré enregistrent encore cette construction, mais ils ne donnent que des exemples du XVII^e siècle.

3. On trouve au moins sept occurrences, aussi bien en emploi concret qu'abstrait : « il se peut bien que le sort vous ait *baillé* moins de volupté » (p. 213) ; « *Baillez-moi* ces petites quenottes » (p. 143), demande le Pogge à Lola qu'il veut embrasser.

4. Le Pogge, *Les Facécies de Pogge, florentin : traitant de plusieurs choses morales*, trad. Guillaume Tardif (XV^e siècle), Anatole de Montaignon (éd.), Léon Willem, 1878, p. 237.

également d'un autre temps.

Le lexique est globalement recherché, qu'il soit littéraire (une jeune femme *accorte*, NDS, p. 13 ; le *serein*, LAP2, p. 89 et 121 pour désigner, comme chez France, le moment du crépuscule où tombe l'humidité ambiante, etc.) ; rare, comme ces substantifs animaliers qui servent de métaphores : le *sarigue* (BB, p. 67) est un marsupial et la *guenuche* est une guenon (LAP2, p. 23) ; ou d'une précision toute technique : les *verveux* (LAP1, p. 174¹) sont des nasses pour la pêche, la *chantepleure* (LAP1, p. 191-192) est un pressoir à robinet pour le raisin. Quand il peut éviter le terme générique, Boylesve le fait, préférant l'hyponyme à l'hyperonyme. Parlant d'un livre ancien, il précise que c'est un *elzevier*² (LAP2, p. 128) ; d'une étoffe, il précise que c'est du *madras* (p. 96) ; d'une roche, qu'il s'agit de *tuffau gris* (p. 67), et ainsi de suite. Pour varier le vocabulaire en jouant au niveau diastatique, Boylesve n'hésite pas non plus à recourir à un registre familier ou du domaine trivial. La plantureuse Lola se distingue par ses *tétons*³ ; les jumelles du *Carrosse* sont appelées, en langage rural, des *bessonnes* ; la locution familière (quoique ancienne) *avoir la venette*⁴ (PF, p. 20) remplace la plus banale *avoir peur*.

Pour obtenir un effet soutenu, d'ailleurs, on observe la même tendance que France (quoique peut-être moins systématique) à privilégier les formes verbales analytiques au détriment de leurs synonymes plus synthétiques. Dans la *Leçon*, pour « se laver », on *fait ses ablutions* (LAP1, p. 188) ; on *fait remarque* plutôt qu'on ne *remarque* (LAP2, p. 143⁵). Des formules plus brèves pouvaient sans doute aussi se substituer à ces périphrases du *Carrosse aux deux lézards verts* : « Gilles [...] *n'eut point de cesse qu'il n'eût raconté* à sa femme les moindres détails de son voyage » (p. 123) ou « ils étaient loin de soupçonner qu'ils *dussent avoir sujet de se remémorer* cette fête-là » (p. 13).

Enfin, de façon plus marginale, certains termes, transcatégorisés sans modification morphologique, accèdent ainsi à un registre élevé. C'est le cas du verbe *dire* substantivé (*son dire*, BB, p. 65) ; ou d'adjectifs substantivés comme *le domestique* (désignant les serviteurs, l'ensemble des domestiques du château, LAP1, p. 101) ou *le populaire* (pour *le peuple*, NDS, p. 24).

Mais ce sont, pour Boylesve comme pour France ou Régnier, les mots pittoresques qui contribuent le mieux à créer une atmosphère linguistique d'Ancien Régime, bien que ces mots ne soient en eux-même ni vraiment vieux ni soutenus. Les unités de mesure (la *coudée*, LAP1, p. 36 ; l'*aune*, le *pouce*, BB, p. 216), la monnaie (de loin, Bade est grosse comme un *écu*, LAP1, p. 45 ; le Pogge, à l'hôtel du Guet-Apens, risque de se retrouver « sans *sou* ni *maille* », BB,

1. L'exemple est justement celui que retient le TLF informatisé : « [Cornebille] était en train de retirer ses *verveux* sans avoir aucun droit au privilège de la pêche ».

2. Cette antonomase désigne un livre imprimé en Hollande par les Elzevier, entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVIII^e.

3. Le mot est souligné par l'allitération « le tétou de la traîtresse » (BB, p. 49).

4. Le Grand Larousse du XIX^e siècle, relayant Roquefort, relie l'expression au domaine de la chasse et y voit « une peur pareille à celle du gibier poursuivi par les veneurs ».

5. « [...] elle ne tarda pas à *faire remarque* qu'elle avait [...] un succès considérable ».

p. 37 ; *Candide* n'a plus un *sequin*, NDS, p. 97) rappellent que l'histoire se déroule à une époque reculée.

Les dénominations humaines appartiennent à une autre organisation de la société : on voit évoluer des *pages* (qui jouent à la *paume*, LAP1, p. 45), des *échevins* (LAP2, p. 15), des *lieutenants de la maréchaussée* (NDS, p. 99 et LAP1, p. 224), et, dans la continuation de *Candide*, le *roi*, des *portefaix*, un *duc et pair* et des *petits-mâîtres* (NDS, p. 107). Dans ce même conte, la société est divisée en *noblesse*, *clergé* et *tiers-état* (p. 105) qui se réunissent en *États-Généraux*, ce qui étonne peu au regard de l'hypotexte voltairien, mais ce qui peut surprendre davantage lorsqu'on s'avise de différents anachronismes, qui nous font comprendre que Boylesve dépeint en fait un univers contemporain.

Hormis un cas particulier abordé plus bas, la reconstitution historique est le plus souvent fidèle aussi pour ce qui est des costumes et des textiles. Dans les *Bains de Bade*, ainsi, un homme porte *haut-de-chausses* et *soubre-veste* (BB, p. 155), tandis que les dames élégantes sont « habillées de beau *cedal* et de *velours* » (p. 216). De façon vraisemblable, Jacqueline, en femme de son temps occupée à des travaux d'aiguilles, tisse de la *passementerie à parfilage* (LAP1, p. 68), et le cabinet de sa mère est tendu d'une *toile de Jouy à vignettes rouges* (p. 72).

Le mobilier est d'un autre âge : on inventorie une *chaise-percée* (LAP1, p. 71), une *portantine* (LAP2, p. 188), qui est une sorte de chaise à porteur, une *crédence*, un *prie-dieu* (NDS, p. 15). Des objets comme le *toton* (jouet ancien semblable à une toupie, LAP1, p. 61) ou la *girandole* (chandelier à plusieurs branches, LAP2, p. 36) esquissent encore, par petites touches (nul inventaire chez Boylesve), un décor du XVIII^e siècle.

Enfin, un large éventail d'interjections et de jurons figure un univers ancien. Dans *Les Bains de Bade*, on s'exclame : *Çà!*, *Las!* (p. 63), *Fi!* (p. 113), on s'indigne d'un blasphématoire *Tudieu!* (p. 27) et l'on acquiesce en s'écriant à l'ancienne mode *Oui-da!* (p. 158). Dans *Les Nouvelles Leçons*, on approuve autrui par *Oui-da!* (LAP2, p. 50), on attire son attention en disant *Ah çà!* (p. 25) et l'on signifie son désaccord par *Taratata* ou *Bernique!* (p. 114). C'est ce même roman qui offre la plus grande variété de blasphèmes, plus ou moins euphémisés en *Vertubleu!* (p. 157) – mettant en doute la vertu de Dieu –, *Tudieu!* (p. 161), *Par la mordieu!* (p. 125), *Palsambleu!* (p. 161) – « par le sang de Dieu » –, et cet étrange *Sarpejeu* (p. 92) – « par le serpent de Dieu », c'est-à-dire par le diable –, tous proférés par M. de Chemillé. Les insultes sont assez hautes en couleur, et l'on se donne allègrement du *drôle*, du *faquin* dans *Les Bains de Bade* (p. 26). On relève encore *forban* (p. 36), *galantin* (p. 42), *malandrin* (p. 52) et, aux femmes, *pendarde* et *traîtresse* (p. 115). Dans la *Leçon*, on trouve aussi *forban* (LAP2, p. 182) à quoi s'ajoute *freluquet* (LAP2, p. 35). Les registres se mêlent et Châteaubedeau est tantôt appelé *patapouf* (LAP1, p. 132), tantôt *belître* (p. 193).

Le corpus comprend, comme celui d'Anatole France, quelques récits se déroulant à une

époque antérieure à l'âge classique. Un vocabulaire typique le signifie, dans un même effort d'adaptation lexicale. Par exemple, « Éros à la bacchanale », conte du *Pied Fourchu* (p. 83-85), donne à voir des *Bacchantes* chaussées de *cothurnes*, que suivent des *Corybantes*, prêtres de Cybèle. On y récite un *dithyrambe* en l'honneur de Dionysos, qu'on accompagne au son des *cymbales*, du *sistre* ou de la *gingrine*. Dans « La danseuse de Tanagre », tiré du recueil *Nymphes dansant avec des satyres*, c'est la *syrinx* (p. 46) qui tient lieu de flûte. On trouve aussi des éléments d'architecture, *stèle*, *portique* (p. 44). On paie ses achats avec des *oboles* (p. 44). Un didactisme assez lourd pousse Boylesve à expliquer l'emploi du mot *coroplaste* (p. 43), qu'il se sent obligé de préciser d'une périphrase (« les coroplastes ou modeleurs de poupées »).

Mais on note aussi des entorses à la vraisemblance historique du lexique, en particulier dans le premier conte des *Nymphes*, « Le Miracle du Saint Vaisseau », qui se passe à l'aube du christianisme. Joseph parle de ses biens comme d'un *fief* (p. 12). On s'étonne de voir un contemporain affublé d'« un *pourpoint* de *velours* à plus de cent *sous l'aune*¹ » (p. 14). Les personnages sont *chevaliers du guet* (p. 14), *fantassins*, *cavaliers* (p. 23) ou même *barons* (p. 24), mot qui désigne ici des nobles, selon un sens médiéval encore étendu. Joseph lui-même est un *prud'homme* et Pilate un *bailli* (p. 9). C'est à propos de ce dernier mot que Boylesve note, dans un renvoi en bas de page :

On a cru devoir conserver dans ce récit l'absence totale de « couleur locale » qui caractérise le roman de *la Table ronde* dont il est inspiré. Il y a moins d'irrespect à violer la vérité ou la vraisemblance historique, qu'à dégarnir ces belles matières romanesques de la grâce particulière que leur valent leur naïveté et leur foi.

Boylesve se dédouane ainsi de tout anachronisme accidentel : c'est sciemment qu'il opte pour des termes du monde féodal. Les filtres temporels se superposent sur trois strates : Boylesve nous donne à voir une Antiquité tardive elle-même appréhendée au point de vue du bas Moyen âge. Ainsi se trouve justifié un vocabulaire anachronique, conférant au conte ses airs de *Légende dorée*.

En somme, pour ce qui est des mots lexicaux chez les trois auteurs, se profilent trois grands ensembles. Il y a d'une part les termes réellement sortis d'usage, qui vont de l'archaïsme véritable au mot ressenti comme « vieux » en 1900. Viennent ensuite les mots littéraires ou soutenus, auxquels on peut joindre les mots redotés de leurs nuances sémantiques classiques (la limite étant brouillée entre écart diachronique et écart diastratique). Et enfin les mots qui, sans être en eux-mêmes obsolètes, ne désignent plus guère que des réalités historiques. Dans les trois corpus, le premier ensemble est assez réduit au regard des deux autres. D'où l'on conclut que les trois écrivains, pour susciter une atmosphère linguistique classique, soignent avant tout un

1. Notre édition écrit *aulne*, ce qui est sans doute une erreur.

niveau de langue et prennent soin d'employer des termes exacts et au besoin pittoresques – avec mesure –, bien avant que de chercher à imiter la langue classique dans ses expressions les plus exotiques.

b. Mots-outils

Toutefois, hormis les mots du lexique, un nombre non négligeable d'outils syntaxiques anciens est remis en usage, ce qui donne aux textes leurs reflets classiques. Le tissu conjonctif de la phrase s'avère davantage affecté que toute autre partie du discours.

Les catégories les plus concernées sont les pronoms relatifs, les conjonctions de subordination et les prépositions. De façon beaucoup plus éparse, on recense aussi quelques emplois atypiques en contexte interrogatif (adverbes, pronoms et déterminants).

Mots interrogatifs. On relève : « – Qui est *ça*, monsieur d'Anquetil ? / – C'est le meurtrier de frère Ange, pardi ! *Quel* autre voulez-vous que ce soit ? » (RRP, p. 151-152). Une langue plus moderne aurait sûrement opté pour *Qui est-ce* et *Qui d'autre*. Semblablement on trouve un pronom interrogatif qu'une langue plus actuelle réserverait à un sujet inanimé : « Et M. d'Anquetil rompit le premier le silence en se demandant [...] *quel* pouvait bien être ce fâcheux » (p. 211). Gabriel Spillebout compte bien parmi les emplois aujourd'hui disparus ce « *quel* interrogeant sur l'identité¹ ». Un adverbe interrogatif suggère aussi une tonalité classique : « Et *comment* ne vous détesterais-je point [...] ? », s'indigne Jacquette (LAP2, p. 51).

Hormis ces quelques exceptions, c'est, avec les prépositions, les outils subordonnants qui fournissent les relevés les plus riches.

Pronoms relatifs. D'abord, les trois auteurs montrent avec insistance que, comme leurs pairs des siècles passés, ils ne craignent pas d'employer le *que* relatif, là où des tours contemporains l'évitent. À d'autres relatifs (et notamment à *où*), ils substituent couramment *que* dans différentes locutions temporelles² :

Au/dans/dès le moment que

Je n'appréhendais pas peu *le moment que* je me trouverais [...] vis-à-vis de S. S. Jean XXIII (BB, p. 161)

Au moment que je parle, le bruit court que le fils Capet [...] est porté en triomphe (DS, p. 129)

[Le ministre] expire *dans le moment qu'*il ressaisissait le pouvoir (OJC, p. 38)

[Le Pogge épousera Véronique] *dès le moment que* nous aurons un vrai pape (BB, p. 219)

Du/au/dans le temps que

1. G. Spillebout, *Grammaire de la langue française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 170. Il cite par exemple Racine : « Mais cet enfant fatal, Abner, l'avez-vous vu ? / *Quel* est-il ? » (*Athalie*, 545-46).

2. G. Spillebout recense ce *que* à « valeur temporelle » (*ibid.*, p. 158).

Il vint donc rôder autour de l'oratoire [...] *dans le temps que* Ninon s'y trouvait encore (LAP1, p. 215)

Jacquette s'en fut en sautant et dansant, comme *au temps qu'*elle était petite (LAP2, p. 138)
[...] *du temps que* j'[...] étais bibliothécaire de monsieur l'évêque [de Sééz] (OJC, p. 62)

Dans l'instant que

[...] *dans l'instant que* je me présentais à sa vue (BB, p. 160)

Un jour que

[...] *un jour d'été que* j'avais rôdé selon mon habitude [...], je me rendis à ma place favorite (RMB, p. 72)

L'effet est sans doute très classique. Qui n'a en tête, les entendant, quelque vers de La Fontaine (« du temps que les bêtes parlaient¹... »)? Pourtant il faut voir là davantage une intention de belle langue que de langue ancienne, car ni Boylesve ni France ne réserve cet usage aux romans historiques². Il ne semble donc pas très significatif ici que les exemples soient empruntés au discours direct de personnages ou de narrateurs-personnages.

Dans d'autres formules, *que* remplace d'autres pronoms, par exemple *auquel* dans « du train *que* vous allez » (OJC, p. 205) ou *dont* dans « ce château *que* vous m'avez dit » (RRP, p. 229) (plutôt que « *dont* vous m'avez parlé ») ou « l'enclos *que* je vous ai dit » (RMB, p. 75) (au lieu de « l'enclos *dont* je vous ai parlé »). La *Grammaire* de Gabriel Spillebout propose, pour illustrer ce *que* « complément de manière » ayant le sens de *dont*, un extrait de *Cinna* (1485-59) : « De la façon enfin *qu'*avec toi j'ai vécu [...] »³.

Parfois au contraire, le *que* attendu est éludé, dans une même recherche classique. Régnier écrit : « [...] ces mêmes fèves noires *dont* on donne communément aux pigeons » (P, p. 21) – le mobile étant apparemment de déjouer les attentes grammaticales. Gabriel Spillebout signale cet emploi particulier de *dont* « complément de moyen⁴ », en donnant pour exemple « Le collier *dont* je suis attaché / De ce que vous voyez est peut-être la cause » (La Fontaine, *Fables*, I, 5, 34-35). L'accent est porté sur le fait que c'est au moyen des fèves qu'on nourrit les pigeons.

Un dernier emploi de *dont* mérite attention, dans les *Opinions de M. Jérôme Coignard* :

Le reste n'est qu'amusement et niaiseries propres à divertir les badauds, *dont* on voit beaucoup dans les Académies. (OJC, p. 90)

Ils étaient assis tous trois à la même table devant un pot de vin *dont* ils avaient pris assez pour être plaisants et sociables. (OJC, p. 112)

1. C'est d'ailleurs le tour choisi par Paul Valéry pour relater la fable de *Daphnis*, du même La Fontaine : « Le soir même du jour que l'amoureux est mort [...] » (« Oraison funèbre d'une fable », *Variété II* (1929), Gallimard, Folio essais, 2009, p. 167).

2. Par exemple, Boylesve écrit dans une nouvelle contemporaine : « *du temps que* j'allais [...] » (*La Poudre aux yeux*, Les Bibliophiles fantaisistes, 1909, p. 7) et France fait dire au Dr Trublet dans *Histoire comique* : « *Du temps que* j'étais médecin au Caire » (*op. cit.*, p. 176).

3. G. Spillebout, *ibid.*, p. 159.

4. *Ibid.*, p. 161.

Dont sélectionne un échantillon des noms antécédents (*beaucoup de badauts, assez de vin*). Il recatégorise un nom général en nom particulier. Nathalie Fournier observe bien une tendance classique à l' « anaphore non coréférentielle¹ » : « La disjonction référentielle entre l'antécédent et le pronom [...] peut s'opérer [...] par un changement d'extension, avec modification de la détermination ». C'est bien ce qui se produit en l'occurrence.

Dans une perspective voisine, le pronom relatif *où* est d'un usage des plus souples sous l'Ancien Régime :

Où ne fait l'objet d'aucune restriction référentielle en français classique ; au même titre que *dont*, c'est un de ces « mots doux », dont « l'usage [...] est élégant et commode » selon Vaugelas, qui approuve « le mauvais estat *où* je vous ai laissé² ».

Selon Gabriel Spillebout, « la langue du XVII^e s. emploie *où* dans certains cas où la langue moderne emploie un autre relatif³ », par exemple *dans lequel*. Il donne pour exemple des vers de Théophile de Viau : « [...] la promesse est un gage / *Où* la foy tient le cœur avecques le langage », qui trouvent un écho dans la prose d'Anatole France : « cette persuasion *où* je suis » (OJC, p. 126). Contre les usages de son temps, Régnier dissémine également le relatif *où* à des endroits inattendus. Parfois, l'antécédent est bien un lieu (au sens large) et le choix se justifie pleinement : « du linge rapiécé *où* [et non *dans lequel*] ils se sentent le mieux du monde » (RMB, p. 69) ; mais d'autres fois, l'antécédent n'est pas un lieu, ce qui attire davantage l'attention sur le pronom, à la valeur localisante abstraite : « les brillantes destinées *où* [et non *auxquelles*] il se jugeait appelé » (E, p. 34) ; ou encore le tour certes moins choquant de l'expression « *dans* un temps *où* » (RMB, p. 67), qui donne au temps l'épaisseur de l'espace (il faut reconnaître que l'usage moderne l'admet aisément). C'est à Régnier encore qu'on doit cette construction pour le moins irrégulière, isolée dans son œuvre : « [...] jusqu'à la lettre de cachet qui l'exila en ses terres *pour où partant* il fit attendre son carrosse [...] » (DM, p. 114).

Comparée à la langue moderne, la langue classique s'embarrasse moins de précision référentielle. L'ambiguïté des pronoms anaphoriques est peu gênante. La locution *ce que*, où *ce* fait office d'antécédent vague, est courante et Régnier ne s'en prive pas : « le tour que leur donnait [aux événements] M. de Larcefigue est pour beaucoup dans *ce que* je n'en aie rien oublié » (P, p. 13). *Ce que* remplace avantageusement *dans le fait que*, moins élégant. De même, le pronom *quoi* lui semble préférable à *lequel* lorsque l'antécédent est inanimé :

[...] quelque domination étrangère à *quoi* [et non à *laquelle*] elle ne pourrait rien. (DM, p. 38)

[...] des morceaux d'étoffes précieuses, à *quoi* [et non *auxquels*] je dus de réchauffer [...] (RMB, p. 69)

[il] lui faisait parfois des taquineries à *quoi* elle ne répondait que par un sourire. (E, p. 176)

1. N. Fournier, *ibid.*, p. 190-191.

2. *Ibid.*, p. 196-197.

3. G. Spillebout, *Grammaire de la langue française du XVII^e siècle, op. cit.*, p. 162.

J'ai trop de graves sujets à *quoi* réfléchir. (RMB, p. 119)

Ma conversion ne serait pas l'effet d'un de ces coups de la grâce à *quoi* personne ne peut sans vanité s'attendre pour soi. (RMB, p. 122)

On croit entendre un contemporain de Molière (« Mais Madame, à vrai dire,/ Ce n'est pas le bonheur *après quoi* je soupire », *Tartufe*). Il semble que les contemporains de Régnier se soient pourtant montrés particulièrement réticents envers cette substitution des pronoms *qui* et *quoi* à *le(s)quel(s)* / *la(les)quelle(s)*, au reste parfaitement répertoriés dans les grammaires. C'est l'objet d'un petit article fort caustique publié dans le *Figaro* fin 1929¹, dans lequel ledit Lancelot (pseudonyme d'Abel Hermant) ironise vertement sur les scrupules d'un lecteur, qui demande si Anatole France a commis une faute en écrivant dans *Le Puits de sainte Claire* : « comme il était très riche, il avait beaucoup d'amis à *qui* il donnait [...] » au lieu de *auxquels*. Le chroniqueur lui répond avec hauteur :

Que servirait de se fâcher ou de se moquer ? Après tout, cette lettre est touchante. Elle est aussi un peu alarmante. Il y a donc des Français pleins d'amour pour leur langue maternelle qui n'ont jamais appris, jamais ouï dire que le pronom relatif est *ad libitum qui* ou *lequel*, et que le crocheteur du Port-au-Foin ou Anatole France ont également le droit d'employer soit l'un soit l'autre à leur fantaisie ? Et ces âmes inquiètes, angoissées, au lieu de consulter une modeste grammaire, une grammaire à l'usage des classes enfantines, se fient aux lumières de Lancelot [...].

La réponse est symptomatique. Elle dénonce et alimente tout à la fois un terrorisme ambiant de la correction, traquée jusque chez Anatole France, réputé le plus impeccable des écrivains : le lecteur est renvoyé à ses grammaires et tancé pour son ignorance. Le lecteur scrupuleux du *Figaro* eût toutefois mieux fait d'emprunter son exemple à René Boylesve, qui use et abuse de ce *quoi* dont Gabriel Spillebout dit qu'« au XVII^e siècle, on le rencontre en des emplois où, de nos jours, on utiliserait "lequel"² ». En voici quelques occurrences – on en trouve dans tous les textes du corpus :

[le] feu lascif *par quoi*, bon gré mal gré, toute l'humanité est pour ainsi dire embrasée. (LAP1, p. 187)

Des mots furent échangés en face du satyre à la queue pointue qui avait été le proche témoin [...] d'autres scènes *par quoi* avait semblé vouloir s'exprimer la malignité du monde. (LAP2, p. 66)

[Frère Jérôme] nous apprend la Vérité, *d'après quoi* il n'y a que des hommes libres (BB, p. 27)

[...] voilà qui nous présage quelques incidents badois *avec quoi* occuper nos loisirs (BB, p. 104)

[...] un sequin [...] *par quoi* j'eusse évité [de] nombreuses pertes (NDS, « Voyage de Candide », p. 97)

France, lui, emploie plus couramment « *quoi* neutre sans antécédent³ », comme peut le faire par exemple Molière : « Mais sur toute chose, ce qui me plaît en lui, et *en quoi* il suit mon

1. Lancelot, « Défense de la langue française », *Le Figaro*, « La vie littéraire », 28 déc. 1929.

2. G. Spillebout, *ibid.*, p. 159.

3. Voir G. Spillebout, *ibid.*, p. 160.

exemple, c'est qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens¹ ». Chez France, *en quoi* remplace de même *ce en quoi* avec une grande fréquence :

[...] vous raillez en même temps que moi la modestie et les bonnes mœurs, *en quoi* vous êtes bien coupable. (OJC, p. 205)

[...] il avait la faiblesse de croire que les révolutionnaires étaient plus méchants et plus sots que les autres hommes, *en quoi* il tombait dans l'idéologie (DS, p. 206), etc.

L'abbé place très souvent *en quoi* à l'entame de la phrase pour introduire une explication :

[...] leur zèle [celui des juges] semble si effrayant à certains peuples européens qu'ils les font assister, dans les grandes causes, par une dizaine de citoyens tirés au sort. *En quoi* il apparaît que le hasard, dans son aveuglement, garantit mieux la vie et la liberté des accusés que ne le peut faire la conscience éclairée des juges. (OJC, p. 248)

On terminera par l'emploi certes exceptionnel, mais bien classique, de *qui* à référent non humain. C'est un personnage de Boylesve qui dit : « répétez-moi, mon ami, les mots trop charmants dont vous m'avez bercée et par la vertu magique de *qui* vous m'aurez sans doute fascinée ou endormie... » (LAP2, p. 87)². Nathalie Fournier commente cet usage au XVII^e siècle : « La consigne majeure concerne la restriction à l'animé humain de *qui* en fonction prépositionnelle, consigne qui ne s'applique guère dans l'usage » ; « *qui* prépositionnel réfère tout au long du siècle, et malgré les grammairiens, à un antécédent non humain ». Elle en veut pour preuve ce passage de *Cinna* (v. 743) : « Un crime, par *qui* Rome obtint sa liberté³ ! ».

Locutions conjonctives. Les cas notables de locutions conjonctives appartiennent tous à des subordinées circonstancielles, qui sont aussi bien temporelles, causales, consécutives, comparatives, conditionnelles et concessives.

Les locutions temporelles appellent le plus de remarques. *Les Bains de Bade* fournissent le plus large exemplier. Les circonstancielles relevées expriment l'antériorité par les locutions *avant que (de)*, *auparavant que*⁴, *devant que*. On trouve *avant que de* suivi de l'infinitif, comme par exemple chez La Bruyère : « C'est sa pantoufle [...] qu'il a mis [sic] dans sa poche *avant que de* sortir⁵ ». Sur le même modèle, Boylesve écrit : « Poncius Pilatus sortit du prétoire *avant que d'*avoir écouté de Notre-Seigneur ce que c'était que la Vérité » (BB, p. 79) ou encore « On nous enverra peut-être un confesseur *avant que d'*aller au bûcher » (CLV, p. 151). France,

1. La phrase provient du *Malade imaginaire*, II, 5. C'est l'un des exemples cités par G. Spillebout.

2. On en trouve aussi un exemple... dans un roman moderne de Régnier : « Son domaine, sur *qui* il vivait, [...] » (*Le Mariage de Minuit* (1903), Hachette, 1928, p. 14).

3. N. Fournier, *Grammaire du français classique*, *op. cit.*, p. 196.

4. Au XIX^e siècle, cette expression est bannie des bons usages. Voir par exemple le *Dictionnaire critique et raisonné du langage vicieux ou réputé vicieux* (1835), *op. cit.*, p. 55 : « la conjonction *auparavant que* est, dans l'état actuel de notre langue, un véritable barbarisme ».

5. J. de La Bruyère, *Les Caractères*, XI, 7, 6^{ème} éd. (1691), cité par G. Spillebout, *op. cit.*, p. 289.

lui, préfère la forme *avant que* suivie du subjonctif¹ : « *Avant qu'il soit peu de temps, elle deviendra blanche* » (RRP, p. 233). La locution *auparavant que* exprime également l'antériorité selon un usage classique. On peut citer des vers de Corneille : « Quelque espoir me demeure / Que vous arriverez *auparavant qu'il meure*² ». Boylesve l'utilise à plusieurs reprises ; en voici un exemple : « le ciel eût croulé *auparavant qu'il ne modifiât sa posture* » (p. 42). Enfin, l'antériorité est marquée par la locution disparue *devant que*, que l'on rencontre encore dans *Andromaque* : « L'assassiner, le perdre ? Ah ! *devant qu'il expire* [...] »³. Boylesve s'autorise ainsi à écrire, de façon un peu maniérée : « son illustre mari est cocu, ou le sera, [...] *devant que* le soleil ne soit couché » (BB, p. 63).

Les subordonnées temporelles dénotent aussi la simultanéité au moyen de *durant que*⁴. C'est dans *Les Bains de Bade* qu'on trouve une telle locution, peut-être pour éviter la répétition de *pendant que* employé dans la phrase qui précède : « il avait lui-même manifesté bien de l'indifférence toute la matinée, *durant que*, par deux fois, j'avais été mené à deux doigts de la mort » (p. 152). D'une même valeur sémantique, France use de la locution *tandis que*, équivalente à *tant que*, et dont l'absence de valeur causale est bien identifiée comme classique. Gabriel Spillebout évalue toutefois la faible fréquence de ce tour, dont il relève une occurrence : « Et *tandis que* l'on leur vendra [les offices de justice criminelle], jamais ne feront rien qui vaille⁵ ». Chez France, on lit : « *tandis qu'il en est temps encore* » (p. 236). Il évite ainsi la formule plus idiomatique, mais frappée d'un écho un peu désagréable : « *tant qu'il en est encore temps* ».

Enfin, *aussitôt que* indique la postériorité. C'est une locution très courante au XVII^e siècle, qu'on trouve par exemple dans *Le Misanthrope* : « Et ses vrais sentiments sont combattus par lui / *Aussitôt qu'il les voit dans la bouche d'autrui*⁶ ». Boylesve, lui, concatène *dès que* et *aussitôt que* : « [l'hôtelier] s'était en allé, désintéressé de nous, *dès aussitôt qu'il nous avait vus sans bagages* » (BB, p. 180-181).

D'autres locutions d'un goût désuet introduisent des causales. *Parce que* s'imposera, mais au XVII^e siècle on trouve encore couramment à *cause que*, que Boylesve réhabilite dans *Les Bains de Bade* : « une cité que je [...] ne nommerai point, à *cause que* je la tiens pour chère⁷ » (BB, p. 84). Dans ce même roman on trouve une forme plus ancienne encore, que le XVII^e siècle

1. G. Spillebout donne Corneille en exemple : « Je veux changer de place *avant qu'il soit un mois* » (*Galerie*, 88 (1634), cité p. 290).

2. Corneille, *Clitandre*, 1469-70, cité par G. Spillebout, *ibid.*, p. 290.

3. Racine, *Andromaque*, 1429, cité par G. Spillebout, *ibid.*, p. 290.

4. Locution désormais considérée comme fautive. Voir par exemple le *Dictionnaire critique et raisonné du langage vicieux ou réputé vicieux*, *op. cit.*, p. 121 : « *Durant que* ne se dit plus ».

5. *Recueil Général des Caquets de l'Accouchée*, I, 24 (1623), cité par G. Spillebout, *ibid.*, p. 295.

6. Molière, *Le Misanthrope*, 679-80, cité par G. Spillebout, *ibid.*, p. 292.

7. On trouve fortuitement cette locution chez France aussi, mais dans l'œuvre critique : « il aimait beaucoup [la rue des Douze-Portes] à *cause qu'elle était proche de la place Royale* » (« Paul Scarron », *Le Génie latin*, *op. cit.*, p. 48). Les grammairiens du XIX^e siècle condamnent cette expression, par exemple le *Dictionnaire critique et raisonné du langage vicieux ou réputé vicieux* (1835), *op. cit.*, p. 6 : « À *cause que* est maintenant un archaïsme, on l'a remplacé par *parce que* ».

abandonnera progressivement¹ : « je m’interdis de le suivre, *pour ce que* premièrement je ne suis point du service de monsieur le lieutenant des bonnes mœurs » (BB, p. 97). France, lui, prête à Barbe Ménétrier la peu légère locution *en raison de ce que* : « Il y va beaucoup depuis ton départ, *en raison de ce que* la maison lui est moins plaisante » (RRP, p. 94). On relève enfin de la part de René Boylesve, parmi les constructions causales, un cas d’analyse délicate : « Jacquette les [les violonistes] vit prendre place dans le lieu réservé à eux, et, *comme* la plupart *étant* d’Angers, ville renommée pour son goût musical, quelques-uns étaient de Saumur, Jacquette les regarda longtemps, tous, sans rien dire, parce qu’il s’en pouvait trouver un qui connût Alcindor » (LAP2, p. 44). L’adverbe *comme* fait double emploi avec la participiale, qui possède déjà en soi une valeur causale. Cette sophistication excessive est peut-être d’un rendu classique à l’appréciation de l’auteur.

C’est dans des consécutives que Régnier remet lui aussi au goût du jour des locutions défraîchies : « [le portail] donnait sur une place carrée, *de manière qu’*on pût prendre du champ pour mieux juger de l’effet » (RMB, p. 77). Gabriel Spillebout note que cette expression, employée par La Bruyère² et par bien d’autres, a été remplacée par *de telle manière que*. Régnier écrit aussi « *de façon qu’il* fût satisfait de lui-même » (P, p. 16), imitant des auteurs comme La Fontaine : « tout alla *de façon / Qu’il* ne vit plus aucun poisson³ ».

Des locutions plus complexes inaugurent également des consécutives. Chez Boylesve, on trouve le tour très soutenu *tant y a que*, que le *Trésor de la Langue française* glose par *il y a en tout cas ceci, à savoir que...* : « Qui donc le savait ? Jacquette toute seule. *Tant y a qu’elle* temporisait, parfaitement tranquille et savourant une voluptueuse revanche » (LAP2, p. 103). France utilise lui aussi une formule d’interprétation délicate. Il est question d’un acte de charité, dont Brotteaux se justifie :

Je le fais par cet égoïsme qui inspire à l’homme tous les actes de générosité et de dévouement, en le faisant se reconnaître dans tous les misérables, en le disposant à plaindre sa propre infortune dans l’infortune d’autrui et en l’excitant à porter aide à un mortel semblable à lui par la nature et la destinée, *jusque-là qu’il* croit se secourir lui-même en le secourant. (DS, p. 187-188)

La grammaire classique établie par Gabriel Spillebout illustre *jusque là que*, « inusité de nos jours », d’une phrase de Saint-Simon : « [Ils] en furent profondément touchés *jusque là qu’ils*

1. Selon N. Fournier, *pource que* est « rare et archaïque » à l’âge classique (*op. cit.*, p. 518). G. Spillebout le juge également « très peu usité à partir de la seconde moitié du XVII^e s. » (*op. cit.*, p. 317). Il donne un exemple du tout premier XVII^e siècle : « Donc ceste merveille des cieux, / *Pource qu’elle* est chère à mes yeux, / En sera toujours esloignée » (Malherbe, XXXVIII, 1-3, 1609).

2. « Les hommes parlent *de manière*, sur ce qui les regarde, *qu’ils* n’avouent d’eux-mêmes que de petits défauts » (La Bruyère, XI, 67, 4^{ème} éd., cité p. 325).

3. J. de La Fontaine, *Fables*, VII, 4, 23-24, cité par G. Spillebout, *ibid.* Ces deux locutions *de manière que* et *de façon que* sont discutées au XVII^e siècle. Bouhours les juge légitimes contre l’avis de Vaugelas : « M. Vaugelas dit que ces deux locutions sont françoises, mais si peu élégantes, qu’il n’y a pas un bon Auteur qui s’en serve. Elles sont aujourd’huy dans la bouche de plusieurs personnes ; & quelques-uns de nos bons Auteurs les employent [...] » (*Remarques nouvelles sur la langue française*, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1675, rééd. Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 535).

ne parent déguiser leur douleur¹ ». Le sens est voisin de *si bien que*.

Chez France et Boylesve encore, on relève aussi des anomalies dans les corrélatives. En quelques endroits, les adverbes d'appel des comparatives et des consécutives surprennent la langue moderne. Boylesve propose : « [...] une fort honnête et non moins belle dame, qui, quoique mariée à un homme *mieux* digne d'être son père *que* son époux » (LAP2, p. 211), là où un contemporain eût préféré *plus... que*. En effet, dans la langue moderne, *mieux* ne porte pas sur un adjectif. France, à son tour, préfère *autant... que* à *aussi... que*² : « [...] les dames d'icelle avaient la gorge blanche, mais non point toutefois *autant* candide, brillante et blanche *que* la vôtre, madame » (CJT, p. 76). Il privilégie également *tant* (à la place de l'adverbe *si*³) : « [Jacquet Coquedouille] adressa [à son or] des paroles *tant* suaves, polies, accortes, humbles, gracieuses et courtoises, *que* c'était moins langage humain que musique céleste » (CJT, p. 32). La *Grammaire* de Spillebout signale que « *tant* portant sur un adjectif » est une « tournure déjà archaïque au XVII^e siècle, à laquelle l'usage a préféré *si*, ou *tellement*⁴ ». Il trouve une occurrence dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé : « Le souvenir des ingratitudees receues [...] nous donne des desplaisirs *tant* insupportables *qu'*il m'est impossible de répondre tout au long à ce berger ».

Plus rarement, des locutions conjonctives aux airs d'antan ouvrent des subordonnées de condition. C'est cette fois Régnier qui écrit : « Mes jours ne se distinguaient les uns des autres *que selon que* j'avais aperçu M^{me} la duchesse de Grigny ou que j'avais été privé de ce bonheur » (RMB, p. 83). La même locution a chez France un sens différent, synonyme de *d'après que* : « l'épreuve est venue en Babylone, *selon qu'*il est dit dans les prophètes » (RRP, p. 278). On peut ajouter la conjonction *que* préférée à *sinon* pour exprimer l'exception hypothétique : « que faut-il pour exceller dans les affaires humaines *que* saisir l'occasion favorable et recourir aux expédients utiles ? » (OJC, p. 40).

Pour terminer, on relèvera deux locutions amenant des concessives. France utilise une locution certes encore usitée, *encore que* : « Le temps [...] est ce matin assez doux, *encore qu'*un peu couvert » (RRP, p. 236), à laquelle une ellipse du verbe donne cependant un air un peu guindé. Faut-il voir un trait éminemment plus ancien dans *malgré que*, synonyme de *bien que* : « *malgré qu'*elle sentit le canon » (E, p. 241) ? Dans son *Dictionnaire*, Émile Littré en condamne certes l'usage à la fin du XIX^e siècle : « *Malgré que*, dans tout autre emploi que celui qui est indiqué ci-dessus [malgré qu'il en ait/eût], serait une faute ; et l'on ne peut dire : *malgré qu'il ait agi ainsi*, pour *quoiqu'il ait agi ainsi*. La raison en est que *malgré que* veut dire *mauvais gré que*,

1. Saint-Simon, *Mémoires*, I, 1, 24, cité p. 325.

2. G. Spillebout soumet un exemple tiré de Bossuet : « Croire la vie et la mort *autant* dissemblables *que* les uns et les autres nous le figurent » (*ibid.*, p. 350).

3. La langue moderne relie *tant* à des verbes, *si* à des adjectifs. (*Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 516).

4. G. Spillebout, *op. cit.*, p. 325.

quelque mauvais gré que ». Son dictionnaire, prescriptif, n'est pourtant pas représentatif des usages ; et des écrivains qui font alors autorité dans la langue (comme France) transgressent allègrement la prescription, ce que les grammairres du XX^e siècle toléreront d'ailleurs de plus en plus après lui. C'est que si *malgré que* est ressenti comme fautif depuis son bannissement par l'Académie française¹, il est d'emploi très courant dans la langue du XVII^e siècle. Toutefois, là encore, on ne saurait assurer que Régnier y veuille un trait de langue ancienne, puisqu'il utilise aussi ce tour dans ses romans modernes². Il est accompagné en cela par René Boylesve à qui la formule semble beaucoup plaire, notamment dans *Les Bains de Bade* : « *Malgré que* j'aie lâché son vicaire » (p. 18) ; « *malgré que* ce fût sur le pont d'un navire corsaire » (p. 36) ; « *malgré qu'*elles n'aperçussent que mon visage » (p. 52). Lui non plus ne la réserve pourtant pas à ses textes historiques. On lit aussi bien dans *Le Parfum des îles Borromées*, roman moderne : « *malgré que* l'eau me paraisse un milieu peu favorable à une conversation suivie³ ». À noter cependant, la suppression du passage dans la version de 1908, qui subit des coupes drastiques : hasard, ou éviction d'une formule trop marquée ?

Prépositions. On peut regretter de ne pas trouver de prépositions disparues comme *emmi*, *devers* ou *dedans*. On en doit peut-être une à Régnier, qui écrit *fors*⁴ *cela* pour *excepté cela*.

Ce sont surtout des emplois particuliers de prépositions encore usitées qui caractérisent les textes. Boylesve et France sont surtout concernés. Ces choix prépositionnels affectent principalement des compléments circonstanciels, plus rarement des compléments du nom et des compléments d'agent.

Les compléments du nom appellent trois constats. Gabriel Spillebout inspire les deux premiers⁵. Il emprunte trois groupes nominaux à un texte d'Esternod, « le feu Ø saint Antoine » et « la magie à Mélusine », « la table *du* Roy Artus » pour faire ce commentaire :

Nous retrouvons là les trois constructions du nom de personne dans l'ancienne langue : construction directe, construction avec *à*, construction avec *de*, cette dernière étant la moins fréquente ; dans la langue moderne, le rapport est inversé : la construction avec *de* est de très loin la plus fréquente, celle avec *à* est réputée familière, et la construction directe n'est plus qu'un souvenir historique.

L'usage actuel domine certes le corpus, mais de discrets souvenirs classiques affleurent dans les

1. L'interdit est catégorique au XIX^e siècle : P. G. de Dumast, officier de l'Instruction publique, le condamne par exemple en ces termes : « *Malgré* ne saurait recevoir le *que*, ni se transformer en conjonction. Ce mot, qui est essentiellement une préposition, ne peut avoir pour complément qu'un nom (ou qu'un pronom) ». Pour lui, une phrase comme « Nous allons nous remettre en route malgré qu'il pleuve » est un « solécisme » (*Le Redresseur, rectification raisonnée des principales fautes de français*, éd. Auguste Durand, 1866, p. 79).

2. Par exemple dans H. de Régnier, *Romaine Mirmault*, Mercure de France, 1914, p. 10.

3. R. Boylesve, *Le Parfum des îles Borromées* (1898), Société d'éditions littéraires et artistiques, p. 85.

4. La préposition est « vieilli[e] » selon Littré. C'est M. Le Varlon qui parle à M. de La Bégissière : « j'étais exactement ce que je vous dis, mais, *fors* cela, assez honnête homme » (RMB, p. 147).

5. G. Spillebout, *ibid.*, p. 274.

romans d'Anatole France. Le père Ménétrier évoque ainsi « la vache à Colas » (RRP, p. 29) et la librairie a pour nom, selon l'usage ancien, « L'imagerie Ø Sainte-Catherine ».

Nulle liberté de ce genre chez Boylesve et encore moins chez Régnier. Si les compléments du nom de Boylesve ont pourtant des airs classiques, c'est parce que, très fréquemment, ce sont des compléments de nature, du type « une demoiselle de la meilleure tournure » ou « une maison de bonne apparence » (BB, p. 19), proches souvent du génitif biblique, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer la beauté féminine : « cette créature de séduction » (p. 47), « trois personnes de beauté » (p. 214) ou encore la « petite rosace de volupté » (p. 64) qui fleurit au sein de Bianca. Mais de façon intéressante, l'interprétation est réversible, car ces génitifs de caractérisation, remis au goût du jour, sont perçus en 1900 comme tout à fait modernes.

Pour ce qui est du complément d'agent, Gabriel Spillebout note que « dans la langue moderne, le complément d'agent est introduit par la préposition *par*, et, parfois par les prépositions *de* et *à* : au XVII^e s. la construction la plus fréquente est celle qui utilise la préposition *de*, la préposition *par* étant nettement la moins fréquente¹ ». Or des habitudes classiques dictent à France : « la rue Saint-Antoine, qui était très fréquentée *d'*hommes, *de* femmes et *d'*enfants » (CJT, p. 61).

Les compléments circonstanciels offrent un grand éventail de remarques. En évoluant, la langue a tendance à restreindre les emplois prépositionnels. Par le passé leur choix était plus libre :

Dans l'ancienne langue, les prépositions *à* et *de* (et *en* à un moindre titre) avaient des emplois très variés et tenaient pratiquement lieu de toutes les autres ; au XVII^e siècle leurs emplois sont encore d'une grande variété².

France, Boylesve et Régnier s'efforcent apparemment de retrouver la souplesse ancienne. La préposition *de* est préférée à des locutions prépositionnelles plus usuelles, mais qui perdent en force synthétique. *De* exprime ainsi le propos³. Dans « le cardinal Lamparelli à qui l'abbé écrivit *du* séjour de son disciple » (DM, p. 193), *de* est un latinisme qui vaut pour *à propos de*. *De* exprime aussi la cause dans la phrase : « [un verre de mes bésicles] s'est malheureusement fendu cet hiver *d'un* tabouret que me jeta à la tête le coutelier » (OJC, p. 125). La locution *à cause de* est écourtée dans une syntaxe qui va à l'économie.

La préposition *à* étonne également dans différents emplois. On la rencontre à la place de *en* dans des syntagmes « marquant le lieu⁴ » Boylesve écrit ainsi « *aux* lieu et place » (NDS, p. 14) et non « *en* lieu et place » et France « *à* l'Amérique » (CJT, p. 116 et DS, p. 207)

1. *Ibid.*, p. 253. On lit ainsi dans l'une des sources de la *Rôtisserie, Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* (1670) de Montfaucon de Villars : « je l'avais ouïe [cette oraison] paraphraser à [par] un prédicateur » (Champion, 2010, p. 245).

2. G. Spillebout, *ibid.*, p. 243.

3. *Ibid.*, p. 244.

4. *Ibid.*, p. 243. G. Spillebout cite Bossuet entre autres exemples : « Elle va descendre *à* ces sombres lieux ».

pour « *en* Amérique ». Boylesve préfère par ailleurs « à la sourdine » (BB, p. 17) à l'expression concurrentielle « *en* sourdine ». *À*, marquant parfois la manière à l'âge classique¹, peut encore se substituer à la préposition plus attendue *selon*, par exemple : « Il y méditait, à sa coutume » (OJC, p. 44).

Un goût prononcé pour la préposition *en* semble d'autre part contribuer à un effet de belle langue. C'est Boylesve qui en fait l'usage le moins réservé, écrivant par exemple qu'à Bade, les baigneurs « sont *en* grande abondance » (BB, p. 18) (et non « abondants »). La préposition *en* présente ainsi plusieurs emplois un peu surprenants en 1900. Exprimant selon l'usage classique le lieu, le temps ou la manière², on la rencontre là où l'on attendait plutôt *dans* (« *en* son logis », CJT, p. 34), *sous* (« elle m'offrit le spectacle de sa beauté *en* toutes les entourures », BB, p. 24), *pendant* (« jeûner *en* la semaine glorieuse », CJT, p. 35) ou *selon* (« le sol est accommodé *en* un double plan incliné », BB, p. 38).

Dans fait aussi l'objet d'emplois élargis. La langue de 1900 eût sûrement préféré *en* dans la phrase « Il faut croire *en* Dieu et *dans* toutes les vérités de notre sainte religion » (RRP, p. 198) ou dans l'expression « *dans* ce temps-là » (CLV, p. 12). Un contemporain eût choisi à plutôt que *dans* dans des expressions temporelles comme « *dans* le moment où » (*passim* chez Anatole France) ou « *dans* le début » (BB, p. 38) mais aussi dans des indications localisantes : « je ne suis pas consolé par la pensée de revoir un jour monsieur l'abbé Coignard *dans* le paradis » (RRP, p. 375) ; « Vous êtes assis *dans* la place qui était faite à ma mesure » (BB, p. 208).

Sans doute peut-on voir encore une volonté de déroger aux habitudes de la Belle Époque dans l'expression « dès longtemps » (P, p. 136) empruntée à Régnier, ou bien dans l'usage francien et boylesvien des prépositions indiquant la proximité spatiale. France abrège la locution *près de* et écrit « *près* Chartres » (OJC, p. 83) à la manière de La Fontaine (« Se mire-t-on *près* un rivage / Ce n'est pas soi qu'on voit³ »). De la même façon, il préfère *proche*⁴ à *proche de*, dans un tour de toute façon désuet (aujourd'hui domine l'emploi adjectival de *proche*). Partout, il écrit « *proche* la porte Saint-Denis » (RRP, p. 42), « *proche* le pavillon » (p. 257), « *proche* la Maison de ville » (OJC, p. 212). Boylesve, lui, privilégie *proche de* : « il coucha à la belle étoile, *proche du* vieux pont-levis » (CLV, p. 87).

Pour terminer, on notera un certain goût pour les formes composées, d'un effet daté. Boylesve utilise ainsi *par devant* là où *devant* suffisait : « je suis dans l'intention d'épouser [Véronique] *par devant* Notre-Seigneur » (BB, p. 219) (l'expression est, il est vrai, idiomatique). Il préfère *propre à* à une éventuelle relative : « [des] choses *propres à* nous entretenir en gaieté » (PF, p. 30) (*qui nous entretiennent...*). À l'endroit de allonge ici la locution, que la forme

1. *Ibid.*, p. 243.

2. *Ibid.*, p. 245.

3. J. de La Fontaine, *Fables*, VIII, 13, 45-46, cité par G. Spillebout, *ibid.*, p. 241.

4. G. Spillebout mentionne cette préposition classique p. 241.

envers pouvait écourter : « une assez belle vilénie qu’il commit à l’endroit de mes travaux helléniques » (BB, p. 41). Enfin, France comme Boylesve trouvent des parades pour éviter la banale à cause de : « ils ne sont guère heureux, par la faute de maître Léonard » (RRP, p. 280) ; « les nombreuses pertes que je fis [...] par le moyen d’un négociant hollandais » (NDS, p. 97) ; « [ils] viennent de choir empalés au moyen de la flèche de l’église métropolitaine » (NDS, p. 110).

Dans l’ensemble, les trois écrivains ne commettent pas d’entorses trop franches aux usages de leur époque. Cependant, lorsque deux formes coexistent, c’est la plus rare (et souvent, de fait, la plus désuète) qu’ils retiennent. Cette volonté d’écart à la langue courante marque incontestablement le désir, sinon d’afficher une expertise philologique, de manier une langue riche de la tradition prestigieuse qu’elle véhicule.

Ce sont ces aspérités linguistiques, lesquelles accrochent l’oreille et l’œil du lecteur contemporain, qui ont pu heurter les critiques comme Pierre Lièvre¹ pour qui le classique semble être ce qui lisse avec soin une langue éternellement intelligible. Régnier semble toutefois éviter plus que France et Boylesve les formes passées les plus marquées, si bien qu’on peut se demander s’il n’est pas, des trois, le plus délibérément moderne.

B. La part de la langue moderne

De ce qui précède, il ressort que les trois écrivains ne retiennent essentiellement de la syntaxe classique que ce qui en est déjà plus ou moins acclimaté en français moderne par la langue littéraire. Leur but est moins de reconstituer une langue disparue que de conférer à une langue bien à eux un je-ne-sais-quoi de délicieusement daté, un air de jadis qui lui donne de la valeur ajoutée. Ainsi, certains des usages ressuscités peuvent bien être d’origines historiques hétéroclites ou même d’attestation douteuse : n’importe, si l’intention n’est pas de faire une copie scientifiquement exacte. Rien de commun avec le très savant décalque de la langue du XVI^e siècle auquel parvient Balzac dans ses *Contes drolatiques* (1837), tout imprégnés de Rabelais. Régnier, France et Boylesve, eux, n’imitent pas : ils évoquent. De la phrase classique, ils reprennent par endroit la ligne ou la nuance ; jamais l’intégralité du dessin et de la peinture.

On ne saurait donc leur intenter un procès pour faux et usage de faux. Leur classicisme n’est pas un classicisme de bric et de broc, du moins pas au sens où il chercherait à duper le lecteur : car celui-ci n’est pas dupe de l’illusion, qui ne se cache pas d’en être une. Au contraire, il entre de bon cœur dans ce jeu dont les règles tacites flattent la reconnaissance chez lui d’une culture valorisée, en partage avec celle d’auteurs alors relativement prestigieux.

Rien n’empêche donc, *a priori*, la combinaison du tracé schématiquement classique de ces

1. Voir *infra*, p. 341.

écritures avec un modelé plus moderne. De fait, Régnier, s'il les modère, ne refoule pas les inventions les plus récentes en matière de langue littéraire. Mais à la différence de l'auteur de *La Pécheresse*, il est assez clair que France et Boylesve prennent le parti de les éviter.

1. Anatole France et René Boylesve : le rejet des innovations

Cette réticence à l'égard des apports de fraîche date a sans doute à voir avec la recherche contemporaine d'un style idéal, qui prône une résistance aux usages nouveaux¹. Pour autant, il ne faudrait pas croire que France et Boylesve n'aient cédé aux modes, en leurs débuts. On doit à France des poèmes parnassiens bien de leur temps (*Les Poèmes dorés*, 1873). Certes le style parnassien n'est pas des plus audacieux, une attitude révérencieuse à l'égard de l'héritage linguistique faisant pleinement partie du programme de ce mouvement. De fait, une grande sobriété caractérise ces poèmes.

Plus jeune de vingt-trois ans, Boylesve a fait ses armes à une époque tout autre, et, d'après les confidences faites à Régnier dans une lettre rétrospective, il ne nie pas avoir sacrifié à la mode des années 1885, non toutefois sans un certain malaise :

[...] l'esprit qui régnait alors et où mystiques, mages et mystificateurs dominaient, ne me convenait point. J'y fis mes politesses dans la langue qui était requise, mais, entre temps, mon occupation de provincial timide consistait à mettre sous enveloppe des contes de ma façon, signés d'un pseudonyme, et de les adresser aux journaux littéraires de l'époque².

La langue d'époque symboliste s'accorde mal à son tempérament, et il s'en est rapidement émancipé pour adopter ce style plus classique qu'on lui connaît. Il faut ici se méfier d'une appréciation actuelle qui ferait à trop bon compte de ces classiques des conservateurs : dans un tel contexte, être classique, ce n'est pas suivre une voie très frayée. Au contraire, Boylesve se perçoit comme un auteur à contre-courant et peut-être même un peu frondeur.

Dans les récits comme *La Leçon d'amour dans un parc* ou *Les Bains de Bade*, on serait bien en peine de trouver des traits d'écriture symbolistes ou décadents. Le revirement est achevé. En revanche, les contes du *Pied fourchu* gardent trace de la première manière de Boylesve. Pour la plupart, ils furent en effet rédigés dans sa jeunesse, de l'aveu de l'auteur³. Qu'on ne s'y laisse pas prendre : même les contes archaïsants comme « Le passeur de trois dames et encore d'autres dames » marquent une certaine complaisance envers la prose d'avant-garde des années 1890, précisément par leur archaïsme sophistiqué et un peu démonstratif, dans le goût solennel de *Pelléas et Mélisande* ou d'*Axël*. Le seigneur du conte s'exprime ainsi avec une majesté assez

1. Voir à ce propos l'introduction « L'idéal du français littéraire » de G. Philippe et J. Piat, *La langue littéraire* (*op. cit.*).

2. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 1^{er} janvier 1919, Ms. 6285, F. 230, Bibliothèque de l'Institut.

3. Voir l'avant-propos du *Pied fourchu*. Son biographe François Trémouilloux constate que les débuts de plume de Boylesve furent très complaisants envers les goûts de l'époque (*op. cit.*, p. 92). Ses premières publications adoptèrent le style archaïsant et néologisant alors florissant.

roide et savoureusement datée : « elles ont disparu dès avant que la lande n'eût commencé de blanchir ! » (PF, p. 50). Des dames lui donnent la réplique dans un langage assorti :

Et vous ne comblerez pas ce lac avec de la terre, pas plus que vous n'avez fait avec votre richesse, de madame votre mère et de votre femme et de votre fille, qui sont venues ici, avant l'aube, une minute en leur vie goûter l'enchantement ! (p. 53)

L'ordre des constituants est retors à dessein, et ce maniérisme accusé n'est pas très éloigné de celui des Symbolistes.

L'impressionnisme de ces mêmes années gagne semblablement quelques-uns de ces textes. Dans « Éros à la bacchanale » par exemple, conte de deux pages à peine, la source des sensations est constamment thématifiée, par des expressions souvent modalisées comme « l'on entendit », « on croyait entendre », « on distinguait », « on pouvait croire », « on ne vit point », « il fut apparent », « insensiblement », « on entendit », « ils étaient attentifs au froissement [...] » ; et par des adjectifs sensuels comme « invisible » et « sensible » (PF, p. 83-85).

Enfin, la préciosité caractéristique de la fin-de-siècle n'épargne pas des contes comme « Le panier de bouches », proche du poème en prose, où les termes rares s'enchaînent aux comparaisons recherchées : « C'étaient d'incarnadines lèvres, plus brûlantes que tièdes, à peine entr'ouvertes sur des dents qui dans l'ombre semblaient un horizon d'opale » (PF, p. 89). Un passage de « L'idole d'automne » semble directement inspiré du chapitre VIII d'*À rebours* : la description de fleurs improbables crée la confusion entre le végétal et l'animal, entre le monde naturel et le monde de l'art :

Elle s'enfonça parmi les chrysanthèmes, disparut à demi ; sa chevelure rousse et les soies chatoyantes de son vêtement où, dans le labyrinthe d'arabesques d'or, passaient des hippogriffes, se mêlèrent aux fleurs, et brusquement une dizaine de lampes s'allumèrent à la cime d'un mont de chrysanthèmes. On ne savait si la lumière ne venait pas des fleurs elles-mêmes, car des chrysanthèmes blancs aux fines aiguilles droites et dures hérissées à la manière de rayons, semblaient là-haut être eux-mêmes des foyers. (p. 98)

La ligne sinueuse des phrases confond la description de la femme, de sa parure, de ses fleurs, dans un jeu d'analogies qui ramène l'ensemble à des motifs ornementaux. Plus loin, la jeune femme du conte nomme une variété de chrysanthèmes *Pélican*, ce qui inspire la comparaison de cette « fleur trop semblable à l'oiseau », « caress[ée] de sa main » (p. 99), et qui amène ce commentaire de la maîtresse de maison :

Encore celui-ci [...] garde quelque fragilité, quelque consistance végétale, et ses excentricités ont encore presque une candeur, une grâce florale. Mais voyez cette pelote laineuse, cette touffe aux languettes découpées dans le velours d'Utrecht, épaisse, pulpeuse, et qui les unes en les autres s'embrouillent, qu'on a envie de secouer, de démêler, de peigner avec les doigts écartés... Et celui-là qui a des barbes d'algues flasques flétries au soleil couchant !... [...] Et ce grand *Vieil Or* hirsute, à la crinière rougeoyante d'ogre de conte de Fées !... Tenez, tenez, voilà pire : une étoile de mer qui a décuplé ses pointes, cette *Oreginz* ; elle se fane un peu, comme hors de l'eau ; et

tous ses tentacules affaissés sur le sol sont pesants, engourdis, et pourtant un peu tâtonnants, voyez, à ces sinuosités nerveuses, où l'on imagine, malgré soi, la conscience d'un toucher... [etc.] (p. 99-100)

Ces fleurs monstrueuses conjugant la beauté à l'immondice appartiennent bien à une esthétique décadente. De telles pages sentent bien un peu l'exercice de style : elles sont plutôt une épreuve qualifiante pour le jeune écrivain. Dans les années qui suivent 1884, on fait son *À rebours* comme on fait ses gammes.

Pourtant, déjà, il semble que Boylesve ait eu tout en s'y conformant une assez claire conscience de la facticité de cette littérature. C'est comme si cette démonstration de style faisait bien plus office de citation que de contrat d'adhésion. Le narrateur, qui se tient prudemment à distance de ce qu'il observe, fait cette critique d'une portée presque métatextuelle :

Rien du simple ou du vrai ne touchait les personnages présents. Mais ils trouvaient un goût singulier aux transpositions, n'aimaient que le reflet des choses en quelque miroir. J'éprouvais je ne sais quelle répulsion à regarder l'étrange femme qui nous conduisait, car je comprenais maintenant que par son col de cygne elle se voulait donner l'impression d'être oiseau [...]. (p. 103)

L'illusion est détruite sitôt créée, par une dénonciation intransigeante. On peut se demander si ce petit texte n'est pas moderne contre la modernité, qu'il frappe avec ses propres armes en la critiquant dans son langage même. Le jeu sera en tout cas de courte durée, et bien fin qui saura trouver, dans l'œuvre postérieure, les traits nets d'un style à la mode. Bien différente est l'attitude de Régnier à l'égard des apports de la fin du XIX^e siècle à la langue littéraire.

2. Henri de Régnier : une plume, deux encres (classique et moderne)

a. Deux Régnier en un ?

Très tôt, Régnier a conscience des divergences profondes entre la langue d'Ancien Régime et celle de son époque. La première s'adresse à l'intellect ; la seconde, aux affects :

Nous avons perdu le sens d'un certain style serré et épigrammatique fait de la logique des pensées et de la justesse de l'expression – style qu'eurent des écrivains du XVIII^e siècle, Duclos par exemple, dont les *Considérations sur les mœurs* sont délicieuses et difficiles à lire, à cause de cette sécheresse et de cette liaison d'idées. À cette époque, il suffisait, pour bien écrire, de satisfaire la raison et le goût ; maintenant, il faut toucher la sensibilité par la plastique ou la musique.

Le style du XVIII^e siècle est aussi différent du nôtre que l'est un graphique d'architecte d'une peinture impressionniste.

Le style moderne est fait d'invention, le style du XVIII^e siècle de combinaisons : l'un est imaginé, l'autre coordonné. (C., 1894, p. 408)

Ce constat s'accompagne d'une forme d'irrésolution voulue, soulevée au cours du chapitre précédent : on ne peut réduire Régnier à l'un ou l'autre de ces idéaux d'écriture. Sans doute rêve-t-il

de combiner les deux manières, ou d'user de l'une ou l'autre selon le cas. Toujours est-il que jeune encore, il a le sentiment de cette double aspiration, où le symboliste ne semble pas devoir exclure le classique. En 1895, au moment où il note les réflexions qui suivent, et où *La Double Maîtresse* reste à écrire, il pense n'avoir réalisé que le premier aspect de sa personnalité d'écrivain :

En somme, je me sens très nettement double. J'ai, d'une part, le sens d'une sorte de rêverie vague, septentrionale et thessalienne, des mythes ou des mythologies ambiguës. Ce que je goûte le plus fortement de cela, c'est certains vers d'Hugo, informes et mixtes, images et allusions. D'autre part, je prends un vif plaisir à ce qu'on appelle l'esprit, au trait, à Chamfort, par exemple, mais je suis incapable de rien fixer de cela sur le papier et ma littérature n'est que la moitié de moi-même et strictement sans mélange du tour d'esprit un peu voltairien qui est en moi. (C., 1895, p. 418-419)

Accomplira-t-il sa seconde nature, encore latente, dans les romans à venir ? La part de chacune n'est pas aisée à déterminer. On ne saurait cantonner l'une aux vers et aux contes pour laisser à l'autre le domaine romanesque, pas plus qu'on ne peut réduire la modernité de Régnier aux romans contemporains pour réserver son classicisme aux romans historiques¹. Certes, on conviendra provisoirement avec Mario Maurin de tendances privilégiées chez les uns et chez les autres :

Si dans l'ensemble les récits « historiques » nous paraissent plus uniformément réussis, c'est sans doute que le langage composé y tient lieu d'unité de point de vue ; la dispersion des romans « modernes », qui s'attache tantôt à l'un, tantôt à l'autre des personnages, risque de divertir. On s'éloigne des labyrinthes qui en constituent la trame. Loin d'eux, on s'égare²...

Le style « composé » est plutôt réservé aux romans historiques, et les romans modernes se caractérisent davantage par l'éclatement de leurs points de vue, qui en affecte l'homogénéité. La répartition n'a toutefois rien d'absolu, car les points de vue sont largement multipliés dans les romans historiques : les correspondances laissent directement s'exprimer des personnages divers, et le jeu des focalisations porte indirectement l'attention sur des consciences plurielles.

Il ne faudrait donc pas conclure trop vite à l'existence de deux styles bien définis, possédant chacun des domaines d'attribution nettement circonscrits. De là, on ne saurait non plus prêter trop de foi à une homogénéité stylistique des romans classicisants. Certes, Régnier s'efforce de retrouver quelque chose d'une langue classique, comme si l'on ne pouvait évoquer le Grand Siècle que dans la langue du Grand Siècle. Pour lui en effet, dans une perspective lansonienne, une langue n'est pas un accident, mais une forme adaptée pour penser un certain monde, une époque donnée. Mais ce serait une erreur de croire que le romancier ait eu l'ambition d'une reconstitution historique. Ce n'est pas son affaire et, il le dit lui-même, il n'est pas nostalgique

1. Alexia Kalantzis aborde la question dans son article « Les romans "contemporains" d'Henri de Régnier. Une esthétique moderne ? », *Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, p. 71-90.

2. M. Maurin, *ibid.*, p. 272.

des siècles qu'il n'a pas vécus et ne voudrait en rien ressusciter pour de bon l'époque de Molière. La langue même de ses romans les plus apparemment classiques est le résultat d'une hybridation plus ou moins contrôlée¹, dont il faut retracer la genèse.

b. Un classicisme de composition, revu à l'aune d'une sensibilité moderne et personnelle

De même que les romantiques mineurs sont responsables d'un « style troubadour », sorte de réfection fantaisiste d'une langue médiévale exotique, Régnier, on l'a vu, semble prendre plaisir à multiplier dans ses romans les signaux de langue classique, qui ont moins vocation à l'imiter qu'à l'indiquer. En cela, il s'inscrit bien dans la continuité d'un certain esprit du XIX^e siècle, dont on a souvent souligné, dans les arts décoratifs ou l'architecture notamment, le défaut d'invention propre et la propension à réinvestir les formes du passé dans des élaborations fantasmatisques (néo-classicisme, néo-gothisme, préraphaélisme, etc.). Le style classicisant que modèle Régnier est bel et bien une fabrique qui, aussi habile soit-elle, ne laisse pas de sentir son époque – tout en demeurant sciemment personnelle.

Ce classicisme impur fut d'ailleurs la cible des détracteurs de Régnier, qui y ont vu une faiblesse, là où nous voyons l'expression d'une volonté. Un article de Pierre Lièvre paru en 1919 dans la revue *Les Marges* témoigne de cette incompréhension par un éreintement en règle :

Ce que nous lui reprochons, c'est d'écrire difficilement le français et d'offenser continuellement la grammaire, c'est d'employer des tournures vicieuses ou ambiguës, c'est de mal construire ses périodes, de suspendre à des propositions principales trop grêles des subordonnées trop volumineuses, c'est de ne pas serrer d'assez près le sens qu'il poursuit, de ne point persévérer dans ses constructions, d'abuser des plus affligeantes inversions².

Sans doute y a-t-il une part de mauvaise foi dans cette charge acrimonieuse. Il est difficile, tout de même, d'admettre que Régnier « offense continuellement la grammaire » (on aurait aimé en avoir des preuves), et les entorses aux usages sont bien plus esthétiques que linguistiques. Lièvre reproche bien sévèrement à Régnier ses manquements au classicisme, entendu comme ligne esthétique et morale³. Cela, justement, il ne se le permet que parce que l'académicien multiplie les marqueurs linguistiques classiques, tant et si bien que le critique, ayant identifié un cadre classique, n'a pas hésité à en appliquer la grille de lecture. C'est bien le jeu classique que l'académicien semble jouer – sans en respecter les règles.

Mais le critique s'est laissé prendre au leurre : avant de juger les défauts de l'exécution, Pierre Lièvre eût mieux fait d'interroger la pertinence de ses critères d'interprétation. Régnier

1. F. Javourez y voit l'identité même de l'écrivain qu'est Régnier : « Ce jeu entre inspirations venues du passé et prose poétique moderne forme l'essentiel de sa manière et définit sa personnalité littéraire » (*Henri de Régnier – Écriture et libertinage, op. cit.*, p. 15).

2. P. Lièvre, « Henri de Régnier », *Les Marges*, n° 66, 15 octobre 1919.

3. Avec des implications politiques : il n'est pas anodin que cet article ait paru dans une revue proche des nationalistes de la sphère maurrassienne – avec lesquels Régnier était en délicatesse.

n'est pas un classique, même s'il en emprunte çà et là les dehors ; au reste, ses observations sont fines, mais elles ne sont pas celles d'un philologue érudit. Son classicisme, qui n'a rien de limpide, n'a pas vocation à l'être. Mais c'est par là-même que l'œuvre de Régnier nous intéresse encore, quand on a oublié la plupart des néo-classiques promus par la revue *Les Marges*. Cette impureté, loin d'être la marque d'une maladresse, est bien un effet de la volonté de l'auteur, ce qui reste encore à étayer.

Rappelons-le, Régnier n'a nullement l'intention d'abandonner l'héritage romantique. Seulement, il ne le croit pas inconciliable avec un certain classicisme, qui transcende la définition historique. En ce sens, l'alternance d'époques baroques (dont le Romantisme serait un avatar – et après lui le Symbolisme) et d'époques classiques vouées à une éternelle cyclicité¹ ne lui semble pas une fatalité. Son opinion est claire dans un article de 1912 :

Dans une des dernières conversations que M. Barrès eut avec le poète mourant [Moréas], où ils causèrent « de ce qui leur tenait le plus au cœur, de littérature », Moréas dit à son ami : « Il n'y a pas de classiques ni de romantiques », et M. Barrès ajoute : « Je suis de son avis ; je crois qu'un sentiment romantique, s'il est mené à un degré supérieur de culture, prend un caractère classique. » À mon tour, j'acquiescerai volontiers aux paroles de M. Barrès. Romantisme et classicisme ne sont pas inconciliables, mais ils ne se concilient pas sans lutte secrète. Il y faut de l'application et de la discipline².

D'ailleurs, l'héritage romantique est trop considérable pour n'avoir pas imprimé irréversiblement la langue :

Toutes les objections contre le Romantisme s'arrêtent à ce fait que nous devons au Romantisme nos moyens d'expression. Il a tellement enrichi la langue, créé de telles habitudes d'images que nous ne pouvons plus nous passer de lui. Aucun retour au Classicisme ne sera viable sans alliage romantique. (C., 1913, p. 660)

Mais ce n'est pas non plus la sauvegarde du romantisme, acquise de toute façon, qui est l'objectif de Régnier. La création personnelle doit dépasser l'opposition entre les deux principes artistiques, romantique et classique. De leur friction doit naître l'étincelle à l'origine d'une œuvre singulière³. Et c'est une écriture bien à lui qui prend forme dans ses romans historisants, et Mario Maurin a raison de voir en *La Double Maîtresse*, roman soigné au point d'être récrit quatre fois, « le premier de ces récits qui lui permettront [...] de se composer un langage qui, dans son formalisme décoratif, élégant et précis, fait signe vers l'époque plus qu'il n'en dérive⁴ ».

1. C'est une idée exposée par Eugenio d'Ors dans *Du baroque* (1925), trad. Agathe Rouart-Valéry, Gallimard, 1936.

2. H. de Régnier, « Le chemin de Tolède », *Portraits et Souvenirs*, *op. cit.*, p. 147.

3. C'est ce que semble réaliser Barrès : « Peu nous importe qu'il mette en œuvre des sentiments romantiques ou des sentiments classiques, puisque, des uns comme des autres, il tire des résonances aiguës et profondes qu'il sait fondre en une harmonie où la virtuosité n'est que la servante de l'inspiration » (« Le chemin de Tolède », *Portraits et Souvenirs*, *op. cit.*, p. 149).

4. M. Maurin, *ibid.*, p. 95.

c. Symboliste un jour... symboliste toujours ?

Même lorsqu'il s'affiche résolument classique, Régnier n'en demeure pas moins écrivain de la génération 1880, bon gré mal gré. Les caractéristiques d'un style fin-de-siècle, artiste, impressionniste ou symboliste (qu'on l'appelle comme on voudra, si l'on veut bien ici, pour les besoins de la démonstration, les confondre) ne manquent pas d'affleurer çà et là, même s'ils se raréfient au regard d'œuvres antérieures : Régnier n'a fait que canaliser, et non refouler, sa première manière – ou son *autre* manière. Ces habitudes stylistiques ne sont pourtant pas tant les siennes propres que celles d'une époque qui, pour transcrire une vision impressionniste¹ du monde, a mis au point tout un appareil de trouvailles stylistiques.

Au préalable, il ne semble pas inutile de donner une vue d'ensemble du Régnier symboliste, fût-elle esquissée, pour mieux en mesurer l'écart avec les textes qui nous occupent plus particulièrement. Les *Cahiers* semblent à ce titre révélateurs, car on peut y supposer une prose déliée de toute contrainte extérieure, en accord avec les convictions esthétiques profondes de l'écrivain à un moment donné. Dans leur évolution d'ensemble, les *Cahiers* progressent d'une prose triomphalement ornée, d'une sophistication ostentatoire, vers un style beaucoup plus simple voire notationnel, quoique soigné. Est-ce là l'indice d'un devenir classique de Régnier ? Il vaut mieux rester prudent. Pour cause, ce style simplifié est peut-être moins le résultat d'un parti pris stylistique que le fait de la hâte avec laquelle on écrit ce genre de textes, destinés à soi seul. On peut tout au moins penser que la relative spontanéité des *Cahiers* n'est pas sans révéler quelque chose des tendances dominantes de son écriture, à différentes étapes de son évolution.

Ainsi, examinons l'un de ces morceaux symbolistes des jeunes années. Ces exercices de style qui jalonnent les *Cahiers* à leurs débuts, et qui parfois serviront de matrices à des publications, fournissent, par leur statut embryonnaire, un bon aperçu des voies stylistiques alors en exploration (qui trouvent leur plein aboutissement dans les contes du début des années 1890). L'extrait qui suit servira, d'une part, à repérer les stylèmes modernes qui pourraient perdurer dans les romans historiques, et d'autre part, à étalonner notre regard afin de relire les textes postérieurs à l'aune de la première manière de Régnier, très tributaire du climat littéraire d'alors. L'extrait, daté de 1889, est presque emblématique de ce symbolisme grandiose qui émane des descriptions du Régnier d'avant *La Double Maîtresse* :

1. Voir l'article de Gilles Philippe, « La langue littéraire, le phénomène et la pensée », chap. 2 de *La langue littéraire, op. cit.*, p. 92 : G. Philippe distingue trois temps « dans cette tâche que s'assigna la littérature d'inventer une langue apte à traduire les contenus et les mécanismes de la pensée : il y eut d'abord, entre 1850 et 1920, un travail "impressionniste" qui voulut obtenir une langue capable de rendre compte du phénomène en tant qu'il apparaît à la conscience ; il y eut ensuite entre 1920 et 1940, une vogue "endophasique" qui chercha à "transcrire" le discours intérieur que le sujet se tient mentalement et qui n'est de fait, en dehors de l'expérience personnelle, accessible qu'à la fiction littéraire ; il y eut enfin, entre 1940 et 1980, une lignée "phénoménologique" qui tenta de rendre compte de la succession infinie des opérations de l'esprit, qu'elles soient verbales ou non ».

Promenade en mars

Cet évasif salut sorti de la portière d'une cursive voiture le libérait, avec le léger désappointement d'un imprévu, de cette visite pour laquelle il avait gravi les pentes de Passy, d'où il avait pu, sous un ciel gris, découvrir un parc bleuâtre et vaporeux de fumées, et si irréel qu'il lui semblait qu'un coup de vent en disperserait la vision avec les nuées dont elle était comme formée et que, demain, il n'en resterait rien sur le ciel nettoyé et redevenu d'azur marin!

Il suivait le long boulevard qui longeait le chemin de fer, lentement et en remarquant qu'aux villas opposées désertées par l'hiver, la vie allait rentrer. Des fenêtres étaient ouvertes sur des appartements vides encore et, à une grille, un jardinier émondait le lierre. [...]

Les pluies de l'hiver avaient ravivé les mousses qui veloutaient les troncs. Elles étaient imperceptibles, d'un vert frais, et les troncs s'alignaient comme des colonnes de jade. [...]

Le lac... Une pension y canotait.

Monter dans une de ces barques seul et aller longtemps, en longeant le bord d'une rame paresseuse, qui entamerait à peine la plénitude de l'eau...

Un canot véloce, monté de maillots clairs, passa, laissant un sillage élargi en éventail ouvert. Une ondulation courut sur les petites pierres du bord.

Des songeries de rivières, d'amis... Un silence d'eau opalisait sa cervelle.

L'idée de louer aussi une nef... Le vent... [...]

Il avait marché le long de l'eau alors [mots illisibles] par la berge d'herbe de l'île.

Elle était sans mystère de feuillages pour cacher sa petitesse. De la rive jusqu'au milieu du lac, un canard vola avec un bruit d'ailes dans le silence. [...] (C., 1889, p. 171)

Le texte gagne à être examiné à la lueur du pastiche de Proust¹, qui est un bon observatoire des tics stylistiques du conteur, dont beaucoup sont aussi des tics d'époque : la caricature agit comme une loupe en grossissant les particularismes.

La grille proustienne met au jour un goût des vocables précieux et rares, qu'on observe bel et bien dans l'extrait. L'adjectif *opposite* a des sonorités plus riches que le banal *opposé*, qui aurait convenu ici. Régnier sollicite aussi bien des néologismes (*opaliser* forgé à partir d'*opale*) que des archaïsmes (*nef*, évolution vernaculaire de *navis*). On s'étonne d'autant plus de trouver ces derniers que Régnier, on l'a vu, les dispense avec une parcimonie surveillée dans ses textes historisants. La tentation du mot rare et clinquant se perd alors au profit d'un vocabulaire moins tapageur.

Les groupes nominaux font également l'objet d'un travail particulier, très marqué par l'époque. Une forme d'hypallage est abondamment pratiquée² : la substance est déportée du noyau nominal à son complément tandis que le qualificatif, d'adjectif qu'il serait dans une prose plus traditionnelle, devient substantif, parfois alourdi lui-même d'un adjectif : chez Régnier, on trouve : « la plénitude de l'eau » ; « un silence d'eau » ; « mystère de feuillage » ; chez Proust, qui exagère : « l'azur illimité du saphir », « le rayon saure de la topaze », « le sortilège crépusculaire des opales », etc. Par ailleurs, dans une même volonté impressionniste, l'adjectif est placé de préférence avant le nom (« cet évasif salut » ; « une cursive voiture »...), comme il l'est

1. M. Proust, « IV. Par Henri de Régnier », *Pastiches et mélanges*, *op. cit.*, 1919.

2. Pour B. Vibert, l'hypallage est un phénomène typique de l'écriture symboliste, qui se manifeste par un « régime généralisé de l'hypallage » (*Poète, même en prose*, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 147).

assez systématiquement chez Huysmans, Léon Bloy ou encore Villiers de l'Isle-Adam : l'impression précède l'identification de sa source, supplantée par le ressenti dont elle n'est plus que le support.

Indubitablement, les images sont plus fantaisistes et audacieuses que dans les romans : la métonymie réduit les rameurs à des éclairs visuels, subordonnés à l'engin qui les entraîne (« Un canot véloce, monté de maillots clairs ») ; les comparaisons, raffinées, augmentent le luxe de la nature (les troncs sont « comme des colonnes de jade »), etc. Un animisme plus ou moins voyant dynamise la page, où les éléments du décor sont sujets de verbes plutôt réservés aux êtres animés (« un coup de vent [...] disperserait » ; « la vie allait rentrer » ; « les pluies [...] avaient ravivé », « une ondulation courut » : le passé simple renforce encore ici le sème d'action du verbe ; etc.) ou possèdent des qualificatifs moraux (« une rame paresseuse »).

Pour ce qui est de la syntaxe, Proust est bien sûr très sensible à la symétrie qui construit la phrase à tous les niveaux (couples coordonnés d'adjectifs, de groupes nominaux, de propositions). L'extrait n'est sans doute pas très représentatif (tout de même : « le ciel nettoyé et redevenu d'azur marin » ; « Monter [...] et aller longtemps »...), mais peu importe ici, puisque ce symétrisme est moins un trait d'époque qu'un stylème d'auteur, contrairement aux autres particularités relevées. De même sa manie de la comparaison, ainsi que sa propension à créer de télescopiques enfilades de subordonnées (premier alinéa de l'extrait), sur lesquelles nous aurons également à revenir.

Il n'en demeure pas moins vrai que Régnier sacrifie ici à la mode impressionniste : les phrases-alinéas, nombreuses dans l'extrait et repérées par Proust, sont nombreuses (et se raréfieront jusqu'à disparaître dans les romans), ouvrant la rêverie. Dans l'extrait, elles sont même écourtées par des points de suspension, qui dématérialisent encore l'objet mental et l'offrent à tous les possibles du songe (« Le lac... »). Les phrases averbales listent des impressions immédiates en isolant les sensations pures (« Des songeries de rivières, d'amis... » ; « Le vent... »). Ces inventions trop fin-de-siècle seront bien sûr éliminées des romans classiques.

De même, la musicalité, très orchestrée dans cette prose poétique, fera l'objet d'un moindre soin. Régnier s'en est expliqué : il veut dégager le roman de la poésie qui l'a peu à peu envahi (voir plus haut). Ce sera bel et bien un choix et non un défaut de capacité, car – cela va presque sans dire – le rythme et les sonorités sont méticuleusement travaillés dans sa prose symboliste. La syntaxe morcelée, la disposition quasi strophique des alinéas, tout concourt à ménager une respiration particulière au texte, qui n'a rien à voir avec le solide souffle classique de la prose romanesque. Ici, les sons sont pour ainsi dire mimétiques de ce qu'ils évoquent. « Il avait marché le long de l'eau alors [...] sur la berge de l'île » : les [l] traduisent la liquidité du lac, pour se changer en sonorités plus consistantes ([r], [b]...) lorsqu'il s'agit d'évoquer la terre ferme.

Fort de ces constats, on peut maintenant chercher ce qui, dans les romans, perdurerait de

ces stylèmes d'époque, que Régnier n'a pas toujours dédaignés (assurément, France ni Boylesve n'ont jamais écrit ainsi) et qu'il sait manier avec tant d'aisance.

d. Stylèmes 1900 dans les romans historiques de Régnier

À des degrés différents, les stylèmes repérés ci-dessus dominent un large champ littéraire dans les années 1880-1910. Ils sont la manifestation d'un nouveau rapport au monde, qui émerge lentement tout au long du XIX^e siècle, à l'heure où se développe la sensibilité moderne. Dans ce nouvel ordre, le sujet tient une place croissante¹. D'une part, il est le centre des perceptions : c'est un sujet sensible qui perçoit le monde, et les textes portent trace désormais d'une primauté du ressenti sur l'analyse intellectuelle. On appellera écriture impressionniste ces nouveaux moyens d'expression. D'autre part, et corrélativement, le sujet est au centre de l'énonciation. L'humanisme de jadis est suspect ; c'est trop que de prétendre parler au nom des hommes : dorénavant, le texte émane de préférence d'un ou de plusieurs points de vue limités et subjectifs. Ce sont ces deux points qui vont être examinés.

Permanence d'une écriture impressionniste ? Parmi les habitudes de fraîche date, on peut s'attendre à ce que perdure dans les romans historiques de Régnier la volonté d'antéposer l'adjectif épithète au nom, en sorte que l'objet soit d'abord présenté par ses qualités, par les manifestations extérieures qui affectent nos sens, avant d'être évoqué dans son essence, désormais suspecte et fuyante. Toutefois, il est difficile de dire si, lorsqu'il antépose l'adjectif au substantif, Régnier se veut classique ou moderne. En effet, comme on l'a déjà remarqué, les classiques n'ont eux non plus aucune réticence à donner à l'adjectif la préséance au sein du groupe nominal. Mais les raisons en diffèrent fondamentalement. C'est à cet égard que Borges est perspicace : Pierre Ménéard a beau réécrire mot pour mot *Don Quichotte*, ce ne peut être la même œuvre, ne serait-ce que parce que ce qui, dans la langue utilisée, est actuel pour Cervantès, devient une posture archaïsante pour l'écrivain symboliste qu'est Ménéard². La contexture est identique, mais le contexte d'émission en change la portée.

Ainsi, dans la langue moderne, l'antéposition de l'adjectif au nom, sauf cas particuliers (adjectifs ordinaux, adjectifs de nature, adjectifs évaluatifs courts...), est signifiante parce qu'elle est ressentie comme un écart à la norme. Elle entre notamment dans des procédés d'emphase. Il n'en va pas tout à fait de même dans la langue classique, où commence seulement à s'établir cette

1. Au deuxième chapitre de *La langue littéraire (op. cit.)*, « La langue littéraire, le phénomène et la pensée », G. Philippe souligne à quel point le XIX^e siècle fut préoccupé par l'idée d'un lien entre formes grammaticales et processus mentaux. Il rapporte les mots de Paul Valéry : « La syntaxe est une faculté de l'âme ».

2. J.-L. Borges, « Pierre Ménéard, auteur du *Quichotte* », *Fictions* (1944), Gallimard, 1983, p. 49-50 : « Le texte de Cervantès et celui de Ménéard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche. [...] Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménéard – tout compte fait étranger – pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque ».

norme, fraîchement entérinée¹. En effet, le processus n'est pas achevé qui, de la syntaxe latine, antéposant communément l'adjectif, aboutit à la syntaxe moderne, qui procède à l'inverse. L'antéposition dans la langue classique est donc moins marquée que dans la langue moderne, et relève supposément moins d'un travail stylistique (qui conduit à un effet de sens) que d'une permanence historique.

De façon intéressante, les occurrences permettent diverses interprétations. Certaines antépositions appartiennent plutôt à une langue ancienne : « l'*amoureux* penchant » dont il est par exemple question au début du *Bon Plaisir* (p. 12) est d'un effet désuet, car c'est une habitude datée que d'antéposer au nom les adjectifs relationnels (sur le modèle de Montaigne : « Chaque homme porte la forme entière de l'*humaine* condition »). En revanche, « le *fluide* miroir » (DM, p. 95) qui décrit l'eau d'un bassin est d'un effet beaucoup plus moderne et semble répondre à une recherche impressionniste, peut-être parce que l'adjectif fluide (au contraire des adjectifs amoureux et humaine dans les exemples précédents) fait l'objet d'un emploi non-classifiant². Parfois, en effet, dans la place qu'il assigne aux adjectifs, Régnier cède à ses anciens penchants symbolistes (surtout dans la description). Dans la même zone textuelle on lit ainsi : « Le dieu marin se dressait *verdâtre* et *musculeux* », qui place les adjectives en position attributive, leur conférant une portée adverbiale, selon une habitude très fin-de-siècle.

L'interprétation double d'un même phénomène linguistique est intéressante. Jouant sur les deux tableaux, Régnier établit une intersection entre les deux langues, classique et moderne. Malgré tout, l'antéposition de l'adjectif est assez rare dans ce corpus, et il n'y a rien de comparable à ce qu'on lit dans les contes symbolistes du même auteur. Ce n'est donc pas par cette habitude, d'ailleurs ambivalente, que Régnier se montre le plus moderne dans ses romans classiques.

C'est dans une perspective plus éminemment phénoméniste³ sans doute que Régnier écrit « la fertilité environnante » (DM p. 8), « la lenteur des pas » (DM p. 12), « la qualité de leur paille et le poids de leurs épis » (DM p. 16), « sa sécheresse limoneuse » (DM p. 67) ou « une certaine lourdeur de ses membres », « le poids de toute sa personne », « la pente de sa rue », « l'échelle de ses étages » (DM p. 120), etc., qui sont des formes d'hypallages⁴, et qui appa-

1. La postposition s'impose dans les grammaires de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Vaugelas, ainsi, recommande : « Et pour les adjectifs qui ne se mettent jamais qu'après le substantif, [...] l'on ne dit jamais *un noir chapeau*, *une blanche robe*, etc., quoique l'on dise les *Blancs-manteaux* et du *blanc-manger*, par où il paraît qu'anciennement on n'observait pas cela » (Vaugelas, *Remarques sur la langue française, Utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, 1647). Mais le système syntaxique gardera encore un temps sa souplesse.

2. Pour une synthèse sur la place de l'adjectif en contexte littéraire, voir D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (1986), Dunod, 1993, p. 134-138.

3. H. de Régnier est explicite sur ce point : pour lui, « C'est nous qui créons perpétuellement l'univers qui nous environne » (C., 1887, p. 102).

4. C. Fromilhague adopte une définition large : « L'hypallage (par déplacement syntaxique ou par transfert de catégorie). Transfert plus ou moins complexe d'éléments caractérisants, surtout d'adjectifs [...] » (*Les Figures de style* (1995), Armand Colin, 2007, p. 43). Elle envisage le cas particulier du « transfert de catégories de l'adjectif en substantif » et trouve chez Racine des manifestations de ce qui deviendra proprement une signature

raissent assez systématiques. L'objet et ses propriétés occupent une position grammaticalement inversée par rapport aux habitudes anciennes du français. Le qualifiant, occupant habituellement une fonction secondaire (épithète ou complément du nom) est déporté dans le noyau même du groupe nominal, et réciproquement l'objet désigné est relégué dans le complément du nom¹. Les habitudes de pensée classiques auraient plutôt incité Régnier à écrire « l'environnement fertile », « leur paille de qualité et leurs lourds épis », « son limon sec », « les pas lents », « les membres lourds », « sa pesante personne », etc., pour placer au centre de l'attention la source des sensations plutôt que les sensations elles-mêmes². Volontiers, dans des groupes nominaux tels « les places de ses villes », « les médailles de ses victoires », etc. (DM, p. 9), l'élément premier, abstrait, (*villes, victoires*) est relégué dans des fonctions secondaires, ici des compléments du nom, le nom noyau étant investi en retour par des éléments concrets quant à eux, bien que seconds (*places, médailles*). Sur ce point, c'est donc bien en homme de son temps que Régnier appréhende le monde alentour, approchant la chose par ses qualités sensibles, seules données fiables de la perception, plutôt que par une essence dont on se prend à douter sérieusement.

La même interprétation justifie sans doute les lourdes appositions, les épithètes détachées ou les compléments circonstanciels volontiers placés en tête de phrases, avant l'élément qu'ils viennent préciser. Toutefois, là encore, il peut s'agir aussi bien d'une élégante habitude classique, censée répartir de manière équilibrée les constituants de la phrase en masses volumiques pondérées, que d'une volonté toute moderne de cerner les êtres par leurs symptômes extérieurs, seuls perceptibles à la conscience qui en rend compte. C'est encore un point de jonction (fortuit) entre la langue des XVII^e et XVIII^e siècles et celle du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Mais ce qui est relativement « naturel » à l'époque classique devient effort de « belle langue³ » à l'époque moderne : la structure de la phrase, ouvragée par la gauche, s'en trouve resserrée, là où une expansion par la droite, virtuellement infinie, menace de la déliter, en la faisant déborder d'un cadre prévisible. Certes, nous l'avons vu, Régnier poursuit l'expérimentation amorcée à la fin du XIX^e siècle, qui se concentre sur la droite de la phrase. Cependant, certaines phrases se détachent par une attaque massive, notamment lorsqu'elles font l'objet d'une mise en valeur particulière. Ainsi, les portraits présentent souvent un tel amoncellement à gauche :

Et, svelte en son coquet uniforme à parements rouges, le catogan bien tressé et noué à la nuque

de l'écriture artiste : « C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit » au lieu de « pendant une profonde nuit horrible » (p. 44).

1. Pour une autre analyse de ce phénomène, voir D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 132-134.

2. Julien Piat et Stéphanie Smadja analysent la tendance de la prose d'art de la fin du XIX^e siècle à nominaliser les adjectifs (*les vitres propres* → *la propreté des vitres*) (« Le triomphe du nom et le recul du verbe », chap. 4 de *La langue littéraire*, op. cit.).

3. Cet effet de « belle langue », Régnier en est conscient : le pastiche de Proust attire l'attention sur les appositions qui s'accumulent en tête de phrase, comme pour alanguir et suspendre leur début, afin de les faire redescendre avec une lenteur langoureuse et majestueuse.

d'un ruban noir, sur le mail qu'il parcourait entre MM. D'Oriocourt et de Créange, ses inséparables, il allait [...]. (DM, p. 9)

Régnier affiche plus couramment une prédilection pour l'apposition (substantivale ou adjectivale) en ouverture de phrase, comme dans ce portrait de Hubert de Mausseuil :

Viveur débraillé et cynique, il portait beau la crapule de sa vie. Marié une première fois, [...] il la séduisit par sa mine de hobereau [...]. (DM, p. 42-43)

Ces portraits ne dépareraient peut-être pas une anthologie du XVII^e siècle. Il s'agit ici d'approcher prudemment le personnage, par le biais de ce qui s'offre d'abord clairement à l'intelligence de l'observateur. Ce n'est qu'une stratégie d'approche : les portraitistes classiques ne doutent guère qu'il soit possible de peindre fidèlement les êtres (de manière révélatrice, souvent renvoyés à une typologie), et obéissent plus à un souci d'exactitude méthodique qu'ils ne trahissent un doute sur leur art. Le lien entre l'apposition et son support nominal en témoigne : une nuance causale ou consécutive les unit étroitement.

Pourtant, on observe quelquefois des disjonctions entre les deux constituants. Régnier ne s'interdit pas d'écrire : « Peu soucieuse de se produire, les Espignolles paraissaient lui suffire et elle ne semblait souhaiter rien d'autre » (E, p. ?). L'épithète et le sujet de la phrase ne renvoient pas au même référent, ce que les grammairiens du XIX^e siècle déconseillent pour risque d'ambiguïté¹. Ici, on admettra donc une intention de « faire classique », puisque de telles anacoluthes ne sont pas rares du temps de Racine ou de Crébillon². L'ambiguïté syntaxique est contrebalancée par l'évidence sémantique : la langue classique, écrite par des lettrés à l'intention de lettrés, se permet ce genre d'économie parce qu'elle présuppose les compétences interprétatives de son lecteur. Cette communauté cultivée, c'est aussi celle à laquelle veut s'adresser Régnier, écrivain racé, qui n'admet de lecteurs que ceux qui le comprennent à demi-mot, sans le chicaner sur des vétilles de grammairiens.

Là où l'apposition en position initiale paraît d'un classicisme plus discutable, c'est peut-être dans les phrases ainsi moulées : « Sûre de l'esprit de son fils, elle ne l'était pas de ses sens » (DM, p. 38). Une épithète détachée est reprise par un pronom anaphorique pour être partiellement mise en doute dans un deuxième temps. L'adjectif qui semblait d'abord porter une valeur causale est alors réinterprété dans une valeur concessive. Dans l'exemple donné, le

1. Par exemple, la *Grammaire française* (1849) de M. Alix et M. R. Davau invite à la prudence, établissant que « les adjectifs [apposés] se rapportent ordinairement au sujet du premier verbe ». S'autorisant des classiques, la grammaire lève toutefois l'interdit à certaines conditions : « [Ces adjectifs] peuvent aussi se rapporter quelquefois au complément ou à un autre mot pourvu qu'il n'y ait pas d'équivoque à craindre ». C'est généralement Racine qui sert de caution, comme ici : « Présente, je vous fuis, absente, je vous trouve » (*Phèdre*, II, 2). (*Grammaire française, rédigée d'après les principes de l'Académie*, Librairie de Hachette, 1849, p. 153-154.)

2. On relève par exemple chez ce dernier : « Faite pour le mépris, il semblait qu'elle [M^{me} de Senanges] craignît qu'on ne vît pas assez tôt combien on lui en devait [...] » (*Les Égaréments du cœur et de l'esprit, op. cit.*, p. 111). Cette phrase d'un dessin maniériste, à la ligne un temps suspendue par l'anacoluthie puis rejointe par le pronom anaphorique *en*, est bien proche de celle de Régnier.

pronom anaphorique attribut relaie l'adjectif « sûre », pour lui donner un autre complément : « de l'esprit de son fils » → « de ses sens ». Ce canevas récurrent est typique de la pensée de Régnier, qui campe d'abord des certitudes (Nicolas de Galandot est un être fiable) pour, ensuite, sur ces fondations stables, ébranler le sens (il pourrait bien manquer à la confiance de sa mère par des désirs sensuels incontrôlables). Il nous semble que si la construction est parfaitement classique, la démarche est précisément inverse : chez les classiques, les appositions sont des approximations préalables, qui s'affermissent et trouvent leur stabilité lorsque paraît leur groupe nominal de rattachement ¹.

Il s'avère donc délicat, chez Régnier, d'interpréter certains choix comme relevant expressément d'une volonté moderne ou classique. Ainsi, que dire encore du rôle du verbe dans la phrase, historiquement démarcatif ? La tendance générale de l'époque est à l'affaiblissement sémantique du verbe au profit du substantif : les informations importantes de la phrase désertent les verbes pour se reporter dans les noms. Les verbes apparaissent falots ou destitués de leurs valeurs processuelles, dans un monde où l'action cède la place à la contemplation. Rien de tel dans les romans qui nous occupent : il semble au contraire que Régnier, généralement, s'efforce de redonner de la force au verbe, imitant en cela la phrase classique, organisée autour du verbe quand celle des Symbolistes s'organise plutôt autour des groupes nominaux et adjectivaux. Et pour preuve, Régnier préfère assez systématiquement aux tournures adjectivales des relatives adjectives, ou aux compléments infinitifs ou nominaux des complétives, qui appellent toutes deux un verbe. Il écrit « M. de Pocancy avait fort changé ses manières à l'égard d'Antoine, depuis que celui-ci avait pris ce je ne sais quoi *que donne l'amour* » alors que pour éviter la redondance du *que*, rien n'interdisait : « ce je ne sais quoi *donné par l'amour* » (BP, p. 59). Il choisit encore, occurrences entre mille : « Il était en pleine discussion sur la manière *dont il se comporterait avec Julie* » et non « sur la manière *de se comporter* » (DM, p. 91) ; « il vit *qu'il y était nommé* » et non « il y vit *son nom* » (P, p. 82), etc.

Mais il faut là encore relativiser la réaction classique de Régnier. Dans ce qui s'apparente à des emportements symbolistes, le verbe, pour saillant qu'il soit, revêt pourtant fréquemment une forme bien particulière, plus moderne que classique : « Sa corpulence *tonnelait* une malice de vin vieux, une odeur de bon cru. Sa bonhomie *fleurait* fin », lit-on dans *La Double Maîtresse* (p. 121). Le premier verbe est un néologisme construit sur le nom *tonneau* (le verbe existe par ailleurs, mais dans un sens très technique hors de propos ici). Le verbe est d'autant mieux destitué de son statut de procès que des noms lui font écho, par métaphore filée (« vin vieux »). De même, le verbe « fleurait », métaphorique aussi, subit l'attraction substantive de l'« odeur de

1. Chez Crébillon fils par exemple, les appositions sont consolidées dans la suite de la phrase. Versac dit ainsi de lui-même : « Entré de bonne heure dans le monde, j'en saisis aisément le faux. [...] Sûr que je ne pourrais, sans me perdre, vouloir résister au torrent, je le suivis » (*Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736) dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Robert Laffont, 1993, p. 135).

bon cru ». Les images ainsi intriquées nivellent le comparé et le comparant, et attirent les verbes vers la catégorie nominale. Dans cet autre exemple, encore, le verbe actif « s'engourdissaient » ressemble plutôt à un adjectif (issu d'une forme passive) transformé en verbe pour les besoins de la syntaxe :

Julie lançait un dernier regard vers l'eau somnolente où *s'engourdissaient* des carpes paresseuses qu'on entrevoyait bleuâtres et fluides et comme à demi-mortes en leur bronze charnu. (DM, p. 66)

Certes, on peut considérer les choses à rebours, et voir dans ce procédé une dynamisation de la description. L'adjectif devenu verbe donne en effet une majestueuse et paradoxale vigueur à l'immobilisme des poissons. Qu'on l'interprète dans un sens ou dans l'autre, cette phrase a tout d'un fragment de conte symboliste. Les règnes se mêlent dans une harmonieuse confusion : des adjectifs normalement dévolus aux vivants sont attribués aux choses (*l'eau somnolente*) dans une belle hypallage ; le transfert de propriétés est achevé : les éléments inanimés prennent vie tandis que les éléments animés, réifiés, se figent. Les poissons se trouvent paralysés comme des statues de « bronze ». Là encore, on note que Régnier préfère « bronze charnu » à « chair de bronze », inversant le qualifié et le qualifiant dans la hiérarchie des constituants, pour accroître l'incertitude. En bon Symboliste encore, il préfère la préposition *en* à *dans*, plus diaphane, de même qu'il donne l'inconsistance du rêve à ces qualificatifs flottants que sont « bleuâtres et fluides », très fin-de-siècle, à la place desquels on aurait pu trouver quelque locution adverbiale plus incarnée et de plus riche substance¹. Régnier a très clairement sacrifié ici à ses anciennes amours symbolistes.

Artiste, Régnier l'est encore par sa façon de traiter la matérialité sonore de ses phrases. Ce souci s'inscrit sans doute dans une perspective littéraire d'époque : la littérature fin-de-siècle a en effet troqué son référent pictural pour le modèle musical. Depuis Flaubert, l'épreuve du « gueuloir » est de rigueur², et Régnier ne manque pas d'y soumettre sa prose, quelle qu'elle soit. Il n'est pas rare d'entendre dans les romans mêmes, à un degré certes bien moindre que dans les contes, des phrases d'un brillant lexical tel que leur musique prend le pas sur leur sens, produisant de bien curieuses chaînes phonétiques : « Il portait un soubreveste d'argent moiré avec un dolman » ; « vêtue d'une robe moirée d'or et d'une draperie tigrée et coiffée de grappes » (DM, p. 135 et 137). Jean Lorrain n'eût pas rougi d'en être l'auteur. Ne peut-on en effet soupçonner Régnier de céder à un plaisir un peu décadent, dans ces passages où la matière

1. S. Smadja et J. Piat, à la suite de Ludmila Morawska, dont ils citent *L'adjectif qualificatif dans la langue des symbolistes français* (1964), y voient un trait d'écriture symboliste, issu du « procédé préconisé par la Pléiade, celui de l'adjectif, épithète ou attribut, employé adverbiallement, qui peut qualifier à la fois le sujet et le verbe ; on évite ainsi l'adverbe de manière, lourd et peu maniable » (« Le triomphe du nom et le recul du verbe », *op. cit.*, p. 165). Régnier cède quelquefois à la tentation : « à mesure que cette ombre augmentait, Anne-Claude s'y confondait plus *indistincte* » (E, p. 218), etc.

2. Ce à quoi Proust et sa phrase au long souffle mettront fin.

même du signifiant semble motiver avant tout le choix des mots, où la description semble tenir plus de l'évocation, du sortilège suggestif et sonore que de l'expression intelligible et juste ?

Enfin, on est tenté de voir subsister quelque chose du premier Régnier dans la virtuosité de certains agencements descriptifs. C'est d'abord chez le poète que les critiques du temps ont salué l'admirable adéquation entre la forme et le fond. Le romancier ne perd pas cette qualité :

Les colonnes de verdure étaient reliées entre elles par des guirlandes de fleurs et, à la base de chacune, dans un pot de faïence peinte, un citronnier ou un oranger nain arrondissait sa boule taillée où luisaient les ors différents de leurs fruits. (RMB, p. 2)

Le rythme de la phrase est supérieurement orchestré : elle s'étire d'abord en un long segment qui suit la ligne des guirlandes de fleurs, puis se ponctue de circonstants brefs qui interrompent justement le trait pour noter la présence d'arbustes à l'intersections des colonnes. La phrase se termine alors dans une spirale qui suit la sinuosité du regard allant de fruit en fruit. La syntaxe est presque mimétique de ce qu'elle décrit encore dans la description ascendante de la robe de M^{me} de Blionne :

Sa jupe étalait autour d'elle la vaste ampleur de l'étoffe d'argent dont elle était faite et sur quoi l'on distinguait l'empreinte tramée d'un dessin de toutes sortes de feuilles d'eau dont les tiges s'entrelaçaient autour de la taille et formaient au buste comme une corbeille où reposaient les rondeurs de la gorge. (RMB, p. 2)

Le réseau des relatives épouse les entrelacs des motifs végétaux. De bas en haut, on suit les courbes du corps de la jeune femme, et la phrase prend fin en même temps que la robe, dans une apothéose érotique.

Si Régnier joue le jeu du classicisme, c'est donc sans renier sa première sensibilité, qui continue d'affleurer, et dont ses romans s'accommodent au mieux.

Une écriture subjectiviste ? Au XIX^e siècle, le récit à la troisième personne s'est peu à peu institué comme norme romanesque. L'artifice est pourtant largement ébranlé à la fin du siècle, où se succèdent les expériences narratives, récit à la première personne, monologue intérieur, polyphonie. La multiplication des points de vue n'est pourtant pas absente de la prose classique ; mais leur prolifération y apparaît davantage disciplinée, et la source focale moins équivoque. Ce n'est pas le cas dans les récits modernes, qui n'hésitent pas à brouiller les pistes.

Quant à Régnier, il semble sur ce point encore partagé entre les usages anciens et les innovations techniques du XIX^e siècle. À y regarder d'un peu loin, on pourrait conclure trop vite à une attitude timorée vis-à-vis des récentes inventions narratives. Pour être discrets, les phénomènes concernant l'énonciation n'en sont pas moins porteurs d'une pensée neuve sur la nature du sujet humain. Le trouble jeté sur l'identification des sources énonciatives témoigne de cette sourde redéfinition du sujet pensant et parlant, alors en travail. Le phénomène s'observe à trois

niveaux : le doute entache l'identification du narrateur, celle du point de vue, et enfin la nature même du sujet, promis à redéfinition.

L'instance narrative est cependant la moins problématique. Tantôt, le récit ne comporte pas de narrateur identifiable¹ (ainsi des *Rencontres*, écrites « à la troisième personne »), tantôt elle appartient à un personnage de l'histoire (par exemple, le long chapitre V est délégué au partisan Herbou dans un récit enchâssé). Mais un cas mérite d'être souligné : celui de *La Pécheresse*. Il est vrai que le narrateur est identifié. Il s'agit d'un personnage externe, non nommé, qui tient de seconde main l'histoire de M. de La Péjaudie et des époux Séguiran : c'est un parent, M. de Larcefigue, lui-même très extérieur aux événements, qui la lui a contée. Outre que ce témoignage de tierce source est en soi très douteux, minant l'antique stratégie romanesque qui consiste à faire endosser le récit à un témoin censé avérer les faits, ce narrateur a la faculté de se faire oublier, éclipsé par son récit même. Mario Maurin y voit un atout :

Cette double distance narrative permet à Régnier une aisance et une mobilité qui combine les avantages du récit subjectif et du récit objectif : présence et voix narratives, totale disponibilité des divers protagonistes dans leurs gestes et leurs pensées selon les convenances du romancier².

La souplesse narrative ainsi obtenue explique sans doute que Régnier ait renoncé à son premier projet d'écrire un roman épistolaire, qui confine les points de vue dans des territoires textuels trop clôturés. Mais le choix s'explique peut-être au surplus par la suspicion qui pèse désormais sur tout discours de vérité : un récit n'est jamais qu'une version des faits. C'en est fait, sans doute, de l'infailibilité du narrateur parfaitement lucide et maître de son discours – même si le doute n'affleure qu'un instant. Désormais, place est permise aux rumeurs de l'inconscient.

À un autre plan, l'ambiguïté énonciative se creuse lorsqu'il s'agit de rapporter des paroles et des pensées de personnages. Là où le roman d'extraction classique prodigue d'abondants dialogues – c'est l'option que prennent France et Boylesve –, Régnier se montre plutôt avare. Si ses personnages s'expriment dans les marges de la narration, comme on va le voir, la plage qui leur est habituellement réservée, le dialogue, demeure relativement pauvre, ou plutôt, le rôle conversationnel qui lui est assigné par tradition est mis en cause. Mario Maurin relève à

1. Nous nous autorisons des travaux de Sylvie Patron pour décrire en termes plus prudents ces récits que la narratologie genettienne attribuait à un « narrateur à la troisième personne », source énonciative extérieure à l'histoire. Pour S. Patron, « l'opposition entre "narrateur à la première personne" et "narrateur à la troisième personne" n'est pas une opposition pertinente ». S. Patron fait d'ailleurs remarquer que l'expression « narrateur à la troisième personne » est maladroite en ce qu'elle n'est pas symétrique de « narrateur à la première personne », la première personne désignant le locuteur (contrairement à la troisième). Elle propose ainsi de repenser le concept de narrateur, mettant en cause le postulat selon lequel le dispositif romanesque relève du schéma communicationnel. L'idée d'un « récit sans narrateur » peut donc être reconsidérée (voir l'introduction de S. Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, coll. « U », 2009.). En gardant à l'esprit que le récit à la troisième personne n'est pas nécessairement un récit sans narrateur. En l'occurrence, nous ne concluons pas à la « mort du narrateur » chez Régnier : il ressortira en effet des analyses qui suivent, que même lorsque le récit n'est pas délégué à un personnage, une voix narrative se fait clairement entendre par moment, voix recréant l'illusion communicationnelle.

2. M. Maurin, *op. cit.*, p. 227.

ce titre l'extrême rareté des échanges verbaux directs entre les personnages de *La Pécheresse*. C'est que Régnier ménage son effet : « Il n'y a pas, à proprement parler, de conversations dans le récit. Les propos rapportés sont toujours isolés et sentencieux », opacifiés par un « vernis de présentation indirecte¹ » qui ne craque que lorsque M^{me} de Séguiran s'avoue son amour pour M. de La Péjaudie – ce qui ne manque pas de produire son effet.

Il serait pourtant faux de dire que Régnier ne fraye pas aussi la voie classique, qui consiste le plus simplement à relater des conversations au discours direct. Certains romans cèdent même une place importante au dialogue, comme les *Rencontres*, où, même, le dialogue le cède au discours (qui peut lui-même inclure d'autres discours, rapportés). Mais il use aussi de modalités plus neuves. En grand lecteur de Flaubert, Régnier intègre volontiers les propos et les pensées de ses personnages au cours de la narration, dans laquelle ils se fondent. Le discours indirect libre si cher à l'auteur de *Madame Bovary* est abondamment pratiqué : « Le vent avait fait battre les volets, ouvert les fenêtres, chassé la poussière ; et tout cela parce que quelqu'un qu'il ne connaissait pas était mort à Rome [...]. Oh ! Le digne oncle que ce Nicolas de Galandot ! [...] » (DM, p. 9). Cette dernière exclamation tient même du discours direct libre, qui donne de la fraîcheur au récit. Plus loin, on trouve des questions rhétoriques à mettre au compte de l'abbé Hubertet : « La mine allongée des poires n'y voisine-t-elle point avec la face joufflue des pommes ? [etc.] » (p. 122), et l'usage du discours indirect libre se généralise dans les romans postérieurs. La forme interro-négative y est d'ailleurs abondamment exploitée, voire surreprésentée dans les *Lettres diverses et curieuses* et dans *L'Escapade* (le Régnier de la dernière heure semble l'affectionner particulièrement, aussi bien dans ses écrits non fictionnels) :

[*M. de Séguiran*] N'est-ce pas, en effet, d'un fils comme il y en a peu, que d'accepter d'être dirigé [...] ? N'avait-il pas par là marqué la solidité de son esprit [...] ? (P, p. 13-14)

[*Le Chevalier de Maumoron*] [...] nous-mêmes ne passons-nous pas ? Le spectacle continu de la mort ne nous est-il pas un avertissement de notre propre fin ? [...] N'allait-il pas en effet, bientôt retourner à Marseille [...] ? [...] ne l'y ramènerait-on pas estropié par quelque boulet ? (P, p. 20)

[*La Marquise de Morambert, à propos de sa nièce Anne-Claude de Fréval*] [...] ne portait-elle pas en elle de quoi ne pas tarder à sentir les effets de ces premiers élans vers la passion ? [...] au couvent, n'en va-t-il pas autrement ? L'amour n'y est-il pas l'entretien des pensionnaires [...] ? (E, p. 128)

Comment interpréter l'omniprésence de cette forme ? Par delà le simple effet de relief, peut-on y voir le symptôme d'un trouble intérieur ? Même si la question oriente une réponse positive, elle n'en demeure pas moins question, et signe que l'assertion perd du terrain², au profit du doute. Significativement, ces questions portent toujours sur le devenir de sujets désormais opaques,

1. *Ibid.*, note 5, p. 228.

2. Ailleurs, Régnier laisse planer le doute sur la modalité d'une phrase, qui, entrelaçant discours direct et discours indirect, combine fautivement l'interrogation directe (le point d'interrogation), de modalité interrogative, et l'interrogation indirecte (verbe de parole, concordance des temps), de modalité assertive : « celui-ci lui demanda ce que signifiait cet embarras de charrettes et quels étaient ces gens que l'on y conduisait ? » (P, p. 98). Le cas semble cependant isolé et il ne s'agit peut-être que d'une coquille.

fût-ce à eux-mêmes. Sous leurs airs de morales, elles trahissent également la mauvaise foi des personnages : ce sont eux-mêmes, et non les autres, que les personnages cherchent à tromper, dans une plus ou moins inconsciente auto-persuasion qui cherche à ajuster la façade morale aux désirs inavoués. Contrairement à la « saine » introspection classique, qui fait un retour raisonné sur ce travers humain, il y va ici d'un inquiétant aveuglement, qu'aucun garant narratif neutre et supérieur ne vient plus mettre à distance par sa sagacité explicative. Le doute est consommé : la raison ne suffit plus, comme chez les Classiques, à écarter l'homme du danger de l'erreur. Frelatée, cette faculté de la conscience peut même œuvrer à rebours, lorsqu'elle n'est plus qu'un semblant, comme dans *La Pécheresse* (p. 151), où M^{me} de Séguiran se donne des raisons pour succomber à M. de La Péjaudie là où la raison entre pour bien peu. Le sulfureux examen de conscience auquel elle se soumet est perverti dans sa fonction, laissant poindre le soupçon d'un inconscient qui « travaille » le sujet à son insu. L'ambiguïté énonciative semble donc exister même lorsqu'on peut clairement assigner des propos ou des pensées à un individu : mais désormais, c'est l'individu lui-même qui est pluriel, divisé en instances complémentaires et antagonistes à la fois, ayant chacune son intérêt propre, et dont on ne sait trop, parfois, à laquelle attribuer un mot, une pensée. Passée la première moitié de *La Pécheresse*, naissent les premiers doutes de la jeune M^{me} de Séguiran¹ :

La pensée de donner à la maison de Séguiran les héritiers qu'elle réclamait lui paraissait digne d'être agréée. Ce rôle lui vaudrait de la part de M. de Séguiran une solide affection et une constante estime, et cela n'est-il pas préférable aux incertaines ivresses de l'amour, car M^{lle} d'Ambigné, bien que ne sachant rien de ce sentiment et ne l'ayant jamais éprouvé, s'en défiait par une sorte de secrète appréhension qui lui venait d'une certaine violence de nature qu'elle sentait en elle et qui, si jamais elle était éveillée, pourrait prendre sur elle un empire dont elle prévoyait les emportements. (P, p. 126)

La jeune épouse voudrait croire encore à une pleine maîtrise de soi, et dans une certaine mesure elle se montre encore très lucide sur les dangers qui la guettent. Mais la fuite des subordonnées, emboîtées les unes dans les autres, mime une descente toujours plus profonde dans les dessous de sa « nature ». Et surtout un jeu sur le nom de la jeune femme révèle le déchirement intime : il y a d'un côté M^{me} de Séguiran, l'épouse respectable, qui porte ce nom comme une façade sociale, et de l'autre M^{lle} d'Ambigné, la jeune fille fougueuse aux sentiments troubles. Bientôt, ses introspections accuseront clairement son aveuglement. À ce moment du récit, une émotion érotique menace de perturber sa paix coutumière :

Si troublée que fût M^{me} de Séguiran, elle n'en perdait pas néanmoins le pouvoir de raisonner et son raisonnement l'amenaît parfois à des conclusions qui, sans qu'elles l'arrêtassent, ne l'en

1. Un passage les annonce quelques pages plus tôt. Des pensées refoulées hantent les rêves de la jeune femme, après que son mari l'a entretenue de la chasse aux passereaux, sa passion : « Alors, en son sommeil, elle se voyait, comme l'un de ces oiseaux, battant de l'aile et se prenant aux mailles tendues à son vol par l'industrielle malice des hommes, et elle se réveillait, le cœur agité par ce songe dont elle ne parvenait pas à démêler le sens » (P, p. 111). Rien n'est ajouté, mais la voix du narrateur souligne le trouble que le personnage ne s'explique pas clairement.

occupaient pas moins un instant. Le plus sûr moyen de dissiper cette illusion qui la tourmentait ne serait-il donc pas d'en faire comparaison avec la réalité ? La chance de retrouver la paix du corps et de la chair ne méritait-elle pas qu'on les abandonnât à l'épreuve de leur désir ? Qui sait si le péché ne porte pas sa propre mort en son accomplissement, comme l'abcès se dégorge de son pus quand on en a brisé l'enveloppe ? [...] (p. 133)

Le « raisonnement » apparaît vite suspect, en dépit de la confiance que semble lui accorder le narrateur – dont la voix se fait entendre ici. Précisément, cette voix narrative n'est plus fiable. Ce raisonnement trop aride n'est qu'un piège tendu par l'inconscient du désir à la conscience raisonneuse de M^{me} de Séguiran, dont les justifications fallacieuses précipiteront son « péché » alors même qu'elle croit s'en prémunir. Dans ce passage, ce sont deux voix apparemment sûres qui s'expriment : celle du narrateur et celle de M^{me} de Séguiran, rompue à l'exercice de l'examen de conscience. Mais c'est une troisième voix qu'on écoute : celle qui se rit de ces beaux discours et qui promet la prompte chute de la « pécheresse ». Et si l'on écoute bien, on entend encore une quatrième voix, celle de Régnier, qui nous souffle d'ores et déjà que le péché n'est pas, comme croit la jeune femme, dans l'abandon sensuel, mais au contraire dans la résistance obstinée à l'appel amoureux et dans la répression de sa sensibilité, qui aboutiront à la fin du roman à la mort bien injuste de M. de la Péjaudie.

Par ailleurs, Régnier empêche parfois l'identification claire du locuteur. Pour cela, il s'essaie à des modalités plus atypiques encore, comme ce panachage entre le discours indirect ou narrativisé (verbe de discours, propos synthétisé) et des usages plutôt imputables au discours direct (le commentaire « donc bien ») : « il se tourmentait en vain pour s'imaginer comment pouvait donc bien être ce Galandot [...] », mêlant la voix narrative à celle du personnage. Citons cet encore plus curieux passage qui conjugue le récit des pensées de Galandot père au regard plus distant du narrateur, voire à de tiers personnages : « [Galandot lui-même] Il se laissa dire que le poupon était en tous points bien conformé et digne de *son père*, ce qui *le* fit fort content de *tous deux* » (DM, p. 13). Là où l'on attendait des pronoms réfléchis (*lui* au lieu de « son père », *lui et son fils* pour « tous deux »), Régnier a choisi un positionnement énonciatif extérieur, comme si M. de Galandot devenait en quelque sorte spectateur de lui-même ou comme si se mêlaient son point de vue et l'appréciation formulée par les domestiques (ce sont eux qui lui rapportent que le nourrisson est bien conformé). Il s'agit peut-être, par ce procédé d'inspiration toute moderne, de mieux signifier la dislocation de l'individu en plusieurs entités (chez le personnage, l'individu qui pense et qui ressent n'est pas exactement le même que celui qui se trouve assigné au rôle de père – ou comme si, dans un orgueil un peu comique, M. de Galandot prenait avec lui-même une distance admirative), à moins que ce ne soit pour mêler plus étroitement les points de vue, celui de M. de Galandot (dont on nous rapporte les pensées), des domestiques, et celui des instances observantes (le narrateur, le lecteur), forcés d'épouser tous les regards.

Dans tous les cas, cette gestion complexe de l'énonciation (qui parle/pense ?) jette peut-être

le discrédit sur une conception simpliste et anté-psychoanalytique du sujet, sujet dont Régnier laisse entendre qu'il est la proie de pensées échappant au moins partiellement au contrôle de sa conscience. À plusieurs reprises, par le langage qu'ils emploient, les personnages révèlent bien la pluralité de leur nature. Il en va ainsi de M^{me} de Galandot, qui accable son fils d'injures lorsqu'elle découvre son attirance pour la petite Julie :

Ce furent d'abord des hoquets de colère, des grondements sans suite, avec des gestes d'énergumène, puis, du volcan de cette fureur, jaillirent des juréments et des apostrophes plus distincts et des mots qu'il ne comprenait pas et qui le terrifiaient d'autant plus. (DM, p. 104)

Les injures sont feutrées dans un discours narrativisé, soit par décence classique – ce dont on doute connaissant la malice de Régnier – soit au contraire pour laisser à l'imagination du lecteur le soin de combler cette lacune, injures révélant en tout cas la mère possessive et castratrice sous les dehors convenables de l'être social.

Un phénomène particulier mérite ici d'être souligné pour sa récurrence. Très souvent, à l'occasion de périphrases désignant des personnages, Régnier opère un subtil repositionnement du point de vue amorcé :

N'était-ce donc pas, en effet, la sûreté de son esprit qui lui avait fait faire choix d'une épouse agréable et fidèle, à qui il avait dû mille satisfactions de cœur et de corps, mais qui lui avait été redevable, en retour, de l'occasion qu'il lui avait donnée de se montrer, en tout point, digne de *l'honnête homme dont elle avait été l'irréprochable compagne*. (P, p. 13)

Un long groupe nominal, désignant par périphrase M. de Séguiran, est préféré au bref pronom *lui*, qu'une immersion dans son point de vue faisait attendre, différant un instant l'accès au référent (qu'une opération cognitive plus coûteuse permet d'identifier). Ce détour n'est pourtant pas gratuit : alors même qu'on est plongé dans le point de vue du personnage, Régnier évite en dernière instance le pronom *lui*, opérant un décrochage énonciatif pour mieux jeter le trouble sur l'identité de M. de Séguiran, qui semble « s'échapper ». La thématization de « son esprit » en début de phrase agit comme un signe annonciateur : le personnage se félicite de choix qu'il croit lucides tandis que le narrateur susurre à l'oreille du lecteur qu'ils ne le sont peut-être pas toujours¹. Sur le même modèle, on lit : « M. Le Varlon se sentait tout rassuré d'avoir en bon lieu cette avocate [sa sœur, qui est abbesse] dont les prières compenseraient, dans une certaine mesure, les écarts de *la conduite fraternelle*. » (RMB, p. 34) et non *sa conduite* – comme si, subrepticement, on glissait du point de vue de M. Le Varlon dans celui de sa sœur.

1. Régnier semble s'efforcer de cerner l'identité des êtres non pas en saisissant leurs qualités essentielles (un seul être défini par ses qualités), mais en en révélant constamment la personnalité plurielle (il y a plusieurs personnes en un seul individu). Cela se manifeste grammaticalement. Par exemple, Régnier écrit « Le libertin avait reparu en M. de la Péjaudie » (P, p. 46) et non « M. de la Péjaudie était à nouveau libertin », préférant le substantif (qui désigne comme son nom l'indique la substance, l'être) à l'adjectif (qui n'en donne qu'une qualité). « Libertin » est ainsi placé en position sujet, réduisant « M. de la Péjaudie » à la passivité impuissante d'un complément.

Les exemples ne manquent pas et l'on peut considérer encore : « Il s'y ajoutait [à la bonne mine de François de Portebize], de plus, la chance d'être le fils d'une jolie femme dont son père, le gros Portebize, n'avait point dédaigné l'avantage d'être le mari en épousant, déjà sur le retour, la belle Julie de Mausseuil, de qui était né le beau François » (DM, p. 3-4). Cette boucle qui parcourt l'ascendance puis la descendance familiale en sautant de point de vue en point de vue, conduit de François de Portebize à François de Portebize.

Plus généralement, Régnier semble se plaisir à déconstruire malicieusement ce qu'il a suggéré dans un premier temps. L'enseignement porte : les apparences sont trompeuses, et les identités réelles ne se laissent pas si aisément saisir. L'exemple d'un des mendiants du convoi funéraire de M^{me} de Grigny n'est pas unique : « Une dartre vive au visage le rendait assez hideux, mais le laissait de bonne humeur, pour la raison qu'il la grattait chaque soir et la refaisait chaque matin » (RMB, p. 96). Régnier se pose en maître de son récit, en créateur qui a le pouvoir de modifier ce qu'il a modelé dans l'imagination du lecteur : on visualise d'abord le mendiant défiguré, avant qu'une réorientation de l'image nous donne à voir la supercherie. Autrement dit, Régnier manipule les points de vue avec un art consommé : d'abord, on embrasse le point de vue de celui qui est dupe des apparences (le passant), pour ensuite épouser celui de qui les a percées à jour (ou du mendiant lui-même). Jusqu'à la prochaine révélation.

La visée de ces manipulations énonciatives est complexe : l'émergence d'un inconscient dont elles sont peut-être l'obscure révélation se double d'un objectif plus immédiatement ludique. Les revirements de point de vue et autres effets de surprise participent aussi d'un ton général plaisant et spirituel, dans le goût des écrits libertins des siècles antérieurs. Mais c'est à voir, encore, si les deux démarches ne sont pas plus liées qu'il n'y paraît : c'est peut-être précisément parce que les personnages, en qui sommeillent des voix inconscientes, agissent selon des ressorts qui semblent leur échapper à eux-mêmes qu'ils nous paraissent parfois presque comiques, comme mus par des automatismes secrets (si l'on croit à la suite de Bergson que le comique résulte en bonne part d'un effet de « mécanique plaqué sur du vivant »). D'où il ressort que Régnier illustre le paradoxe d'un libertin qui, en tant que tel, souhaite l'homme libre par son esprit, mais qui devine obscurément qu'aucune liberté n'est réellement possible, précisément à cause d'entraves psychiques encore mal identifiées. Le libertinage revêt donc un nouvel enjeu à l'aube du XX^e siècle : les chaînes, cette fois, ne sont plus extérieures, mais intérieures.

En somme, dans son rapport aux innovations linguistiques, la démarche de Régnier n'est pas symétrique de celle de France et de Boylesve. Régnier est intimement moderne en ce sens que, par sa vision du monde et des hommes, il montre avec son temps une profonde parenté de sensibilité. Toutefois, cela ne doit pas éclipser une autre parenté d'esprit avec les temps classiques. Il y a bel et bien deux Régnier en Régnier, deux tempéraments qu'il ne faut pas

réduire, et qui, curieusement, se complètent avec harmonie. Pour son aîné et pour son cadet, la question ne se pose pas en ces termes. La sensibilité moderne ne les concernent pas vraiment, et ils montrent une personnalité d'écrivain moins ambivalente.

C. La question du pastiche

Le constat est maintenant assez net : bien que la langue des trois romanciers (surtout celle de Régnier) ne soit pas pure de toute trouvaille moderne, elle n'est pas étanche à leurs lectures classiques, ni étrangère à la volonté d'en reproduire certaines habitudes d'écriture. Une question survient alors : peut-on lire ces romans comme des pastiches – d'auteur ou d'époque¹ ?

De fait, les œuvres étudiées ont pu être ainsi désignées. Si André Guyaux, qui a réédité une partie des romans historiques de Régnier², contourne le problème par l'appellation « romans costumés », nombre de commentateurs invoquent la notion de pastiche lorsqu'il s'agit de décrire et de classer ce groupement romanesque³. Le terme se trouve déjà chez les contemporains de Régnier, parfois pris en mauvaise part : « Y a-t-il grand-chose à dire des ingénieux pastiches de nos conteurs du XVIII^e siècle qu'a publiés, en fait de romans, M. Henri de Régnier ? », s'indigne par exemple Léonce Beaujeu, l'un des hommes de Maurras⁴. Même Mario Maurin, dans sa thèse⁵, l'une des rares publiées sur ce corpus, l'emploie comme une évidence, sans vraiment le discuter.

Certains textes de Boylesve suscitent un même classement générique. « Sa seule préciosité », écrit Maxime Revon, « fut d'écrire les *Bains de Bade* comme un pastiche, pour le style et l'orthographe, de l'écriture des siècles passés⁶ ». Le problème, c'est qu'on lui donne difficilement raison : si le style emprunte quelques caractéristiques aux siècles passés, c'est à un passé bien vague ; ce qui explique pourquoi le style de la *Leçon*, dont l'histoire se déroule quelques trois siècles plus tard, n'est pas très différent. Quant à la remarque sur l'orthographe, on comprend

1. Pour cette section, nous reprenons la réflexion amorcée dans un article : É. Dufour-Magot, « Régnier pasticheur : pour éviter les malentendus », *Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, p. 91-110.

2. H. de Régnier, *Romans costumés*, préf. A. Guyaux, Mercure de France, 1992.

3. Par exemple, G. Philippe dans son article « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien », art. cité, p. 233-244 ; P. Besnier dans sa biographie : « [Dans la *Double Maîtresse*,] Régnier joue à pasticher les romans d'un XVIII^e siècle libertin » (*Henri de Régnier, op. cit.*, p. 217) ou encore J.-L. Backès dans un article : « Admettons-le : le livre de Régnier pratique volontiers le pastiche. Il reprend donc tous les traits du roman frivole ou supposé tel » (« Henri de Régnier et le style Louis XV », dans J.-C. Abramovici (dir.), « Le XVIII^e – 1900 », *Littérature et nation*, n° 20, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 1998, p. 49). J.-L. Backès justifie le terme en évoquant des épisodes empruntés à l'œuvre libertine : mais si la notion de pastiche est valide au plan narratif, qu'en est-il au plan stylistique ?

4. L. Beaujeu, « Une journée académique », *L'Action française*, 10 février 1911. Un autre contemporain, H. Dérieux, s'il identifie lui aussi *La Double Maîtresse* comme un « long récit pastiché du XVIII^e siècle », objecte, face à la récurrence de ce motif d'attaque, que « ces tableaux n'ont pas la lourdeur d'une reconstitution forcée, mais la désinvolture pimpante d'une fête de masques » (« L'œuvre romanesque de M. Henri de Régnier », art. cité, p. 466).

5. M. Maurin, *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double, op. cit.*

6. M. Revon, *René Boylesve*, Éd. E. Sansot, 1921, p. 3.

mal ce qui a pu l'inspirer. L'étiquette de pastiche paraît ici assez hasardeuse.

Enfin, pis qu'un pasticheur¹, on accuse Anatole France « d'être non pas héritier, mais copiste, mais plagiaire² », selon les sources de Marie-Claire Bancquart. France prenait visiblement l'accusation avec beaucoup de détachement, lui qui écrit un article intitulé « Apologie pour le plagiat » (VL4, p. 156 *sqq.*³). S'autorisant de Molière et de La Fontaine, qui ont « pris à tout le monde », France penche pour l'idée que le vrai plagiaire « est l'homme qui pille sans goût et sans discernement les demeures idéales » (p. 160). Sur ses propres emprunts, nous aurons à revenir.

C'est, dans un premier temps, une discussion sur la convenance de la notion de pastiche que l'on veut mener⁴, d'autant plus que Régnier lui-même s'en défendait⁵. À quelles conditions peut-on dire que ces écrivains sont des auteurs de pastiches ? Doit-on entendre le terme, pour qu'il s'ajuste aux œuvres considérées, dans un sens générique ? linguistique, stylistique ? Que gagnent – ou que perdent – ces textes à être lus à travers cette grille ? Mais la question déborde le simple enjeu taxinomique, car elle en soulève une autre, et de taille : celle de l'appartenance classique ou moderne de ces écrivains, l'idée de pastiche étant couramment associée de celle de conservatisme esthétique.

1. Pasticher : qu'est-ce à dire ?

a. De l'imitation à l'assimilation

Avant d'en venir à la question du pastiche, qui n'est pas frontalement posée par France, Régnier et Boylesve, voyons plus globalement comment les trois auteurs prennent position sur le processus d'écriture qui consiste à imiter⁶ (une œuvre, un auteur, une époque). René Boylesve

1. Que France en soit un semble faire partie d'un dogme critique au XX^e siècle, ce que relève J. Malignon : « Une chose est sûre : son style, longtemps tenu pour exemplaire, apparaît désormais comme un pastiche perpétuel des différents maîtres qu'il admirait dans les siècles passés (le XVIII^e, surtout) » (*Dictionnaire des écrivains français, op. cit.*, t. I, p. 248).

2. M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné, op. cit.*, p. 409. Il faut croire que l'attaque était récurrente puisque P. Souday prend sa défense dans un article : « Quant aux emprunts qu'il a pu faire à des ouvrages antérieurs, mais qu'il a complètement transformés et fondus dans son œuvre toujours personnelle de tour et d'accent, ils n'excèdent point ce que se permettaient Shakespeare, Corneille, Racine, Molière ou Goethe » (« Le classicisme d'Anatole France », *Les Livres du Temps : deuxième série*, 1929, *op. cit.*).

3. Dans cet article, France prend la défense d'Alphonse Daudet, poursuivi par un jeune poète pour avoir repris l'argument de son drame : « Nos littérateurs contemporains se sont mis dans la tête qu'une idée peut appartenir en propre à quelqu'un ». Quand bien même, « 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 » (p. 157).

4. F. Javourez partage ces doutes à propos des romans en costumes de Régnier. Pour lui, le terme de pastiche implique une forme de désengagement affectif auquel Régnier semble étranger : « Le suspens contemplatif implique une présence totale des "choses" tandis que l'ironie suppose un inévitable détachement : le pastiche, par sa facétie, interdit-il la poésie ? » (*Henri de Régnier – Écriture et libertinage, op. cit.*, p. 333).

5. Voir citation *infra*, p. 369.

6. Il faut garder à l'esprit l'attitude pour le moins complexe du XIX^e siècle envers l'imitation : les Romantiques ont prétendu balayer un procédé éculé, valorisant l'originalité, mais le siècle n'a pourtant cessé de citer ou de refondre les héritages artistiques passés.

a l'opinion la plus catégorique. Pour lui, il existe deux catégories d'artistes (qui sont assez entendues). La première seule lui paraît louable : « L'artiste est celui qui crée ; il apporte du nouveau¹ ». Cela ne l'empêche pas d'apprécier « les manifestations de l'art qui l'ont précédé », mais alors il est parfaitement libre de le faire, ou bien de leur être « dérisoirement fermé ». Au contraire de l'artiste,

Le demi-artiste ou le dilettante vit du culte de l'œuvre d'art à lui préexistante. Toutes ses facultés artistiques sont captées par son goût d'admirer et par une insatiable curiosité d'objets nouveaux d'admiration. Il s'absorbe en son agenouillement. Il ne peut tenter de produire lui-même qu'à l'instar des œuvres qui le dominent. Il est un imitateur, né impuissant à trouver la forme nouvelle. [...] Érudit, amoureux d'art, bien plus informé que l'artiste ingénument inventeur, il a l'air d'un artiste, tandis que l'artiste véritable fait figure d'ingénu.

Ce jugement condescendant surprend de la part d'un conteur souvent très redevable aux œuvres antérieures. L'appréciation suivante, qui est aussi l'une de ses rares considérations stylistiques, apporte une précision :

Notre style, à nous autres, – qu'y voulez-vous faire ? – ne peut plus que paraître un peu étriqué. Nous ne pouvons tout de même pas, sans vergogne, comme M^{me} Matilde Serao², avoir l'air d'inventer l'expression « écouter le silence », et consacrer à cette volupté une chronique du *Figaro*. Nous ne pouvons pas écrire, comme la même, « l'opulente ramure des arbres », ni « la mer incomparablement bleue », ni, en voulant parler du public de Monte-Carlo, « la grande foule chatoyante, palpitante, singulière, et multanime ».

Style de journal : « Son innocence, il me l'avait créée en un long sanglot éperdu. Et ce *cri* avait *mordu* en pleine chair !... » (Jacques Dhur *Journal*, 9 mars 1906³.)

Ce qui semble surtout l'irriter, ce sont les clichés et autres effets de « déjà lu » qu'il traque impitoyablement – juché sur l'un des chevaux de bataille de son temps. À une autre échelle, c'est aussi l'imitation de genres disparus qui l'exaspère. Il s'exclame à propos d'une tentative de « renaissance de l'opérette » : « Inepties ! inepties ! On ne ressuscite pas des genres, surtout en le faisant exprès⁴ ». L'imitation, pour Boylesve, est donc un artifice, quand elle n'est pas un aveu d'impuissance.

Cela ne l'empêche pas de produire des pastiches, et des pastiches très avoués. Paul Aron signale qu'à l'initiative des maîtres du genre Reboux et Müller, s'est fondé vers 1908 un collectif d'artistes, « Les 45 ». Ce cénacle comptait quarante-cinq membres de moins de quarante-cinq ans, rassemblés autour d'« un habitus commun » : « parmi eux, outre Reboux et Gregh, René Boylesve, Marcel Boulenger, Tristan Bernard, Pierre Veber, Miguel Zamacoï's, Franc-Nohain, Pierre Louÿs, Pierre Mille et Henri de Régnier ont écrit et publié des pastiches⁵... ». Pour

1. Les citations de ce paragraphe proviennent d'un article paru en 1921 dans la *Minerve française*, recueilli dans R. Boylesve, *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 131-134.

2. C'est une contemporaine oubliée, journaliste et auteur de nouvelles.

3. R. Boylesve, *ibid.*, p. 218. Jacques Dhur est un journaliste de l'époque.

4. R. Boylesve, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 98-99.

5. P. Aron, *Histoire du pastiche*, PUF, 2008, p. 225.

Boylesve comme pour Régnier, sans doute le pastiche fut-il un jeu de société plus ou moins mondain, et non une pratique d'artiste de haut vol.

France nuance davantage son positionnement théorique sur l'imitation. Dans un article connu, après avoir constaté que La Fontaine aime réhabiliter des mots anciens, il fait ce commentaire : « Quant à la poésie de La Fontaine, s'il lui arrive d'être habillée à la mode de sa grand'mère, comme la Belle au Bois dormant, c'est, comme elle, sans le vouloir, ou du moins sans paraître y prendre garde, et, comme elle encore, c'est avec beaucoup de grâce¹ ». Le recours aux formes anciennes de la langue peut donc être envisagé avec profit, à condition qu'il ne soit pas une fin en soi. La comparaison perraldienne sert le propos : les ornements anciens ne doivent pas éclipser les grâces nouvelles. France emprunte beaucoup aux œuvres du passé, mais veille à ajuster ces emprunts à sa propre personnalité d'écrivain. C'est ce qui fait dire à Marie-Claire Bancquart qu'« il convient de voir dans cette appropriation une forme d'extension du Moi de l'écrivain dans un passé où il trouve une forme de continuité qui lui manque à lui-même, toujours fuyant et changeant. Mais il est en même temps toujours très conscient du caractère lacunaire et trompeur de ce passé² ».

De fait, l'œuvre de France foisonne en citations et en réécritures de toutes sortes, avouées ou à deviner. Pourtant, la plupart du temps, ses textes ne sont pas plus mimétiques que ceux de Boylesve. Comme chez ce dernier, les récits mettant en scène le Moyen Âge ne sont pas rédigés dans une langue très différente de ceux qui se passent au XVIII^e siècle. À une exception près : le conte « De une horrible peinture » (CJT), écrit dans une approximation de Moyen français, orthographe y compris³.

S'il faut souligner une pratique intertextuelle plus courante chez France, c'est bien son goût pour les citations plus ou moins exactes, et dont l'origine est rarement explicite. Il n'est pas question de les lister ici, et nous renvoyons le lecteur à l'édition établie par Marie-Claire Bancquart⁴ pour plus de détails. On se contentera ici de constater, à l'aide d'un exemple, la liberté avec laquelle France adapte le texte matriciel. Marie-Claire Bancquart a retrouvé la piste du passage suivant :

[M. d'Astarac, à qui l'on propose de « manger un morceau », répond aux hôtes de la Rôtisserie] Je n'en ai nul besoin [...], et il m'est facile de passer un an et plus sans prendre aucune nourriture, hors un certain élixir dont la composition n'est connue que des philosophes. Cette faculté ne m'est point particulière ; elle est commune à tous les sages, et l'on sait que l'illustre Cardan

1. A. France, « Remarques sur la langue de La Fontaine », *Le Génie latin, op. cit.*, p. 96.

2. M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné, op. cit.*, p. 415.

3. Ce petit récit est de la lignée des *Cent Contes drolatiques* (1832-1837) de Balzac, qui imitent Boccace et Rabelais. En dehors de notre corpus d'étude, il faut signaler un autre trompe-l'œil du style rabelaisien, des plus réussis : le récit à clef « Des Trublions qui nasquirent en la République », présenté comme un conte du XVI^e siècle, déguise une satire contre les antidreyfusards (*M. Bergeret à Paris* (1901), Calmann-Levy, 1921, p. 99-109 et p. 373-386). *Trublion* est un néologisme francien qui fera date et entrera sous forme d'antonomase dans le dictionnaire.

4. A. France, *Œuvres*, La Pléiade, 1991 (quatre volumes).

s'abstint de tout aliment pendant plusieurs années, sans être incommodé. [...] Toutefois, ajouta le philosophe, je mangerai de ce que vous m'offrirez, à seule fin de vous complaire. (RRP, p. 50)

Cette piste conduit au *Comte de Gabalis* de Montfaucon de Villars, l'une des principales sources du roman :

Les sages ne mangent que pour le plaisir, et jamais pour la nécessité. [...] Le plus savant homme qui fut jamais, le divin, le presque adorable Paracelse assure qu'il a vu beaucoup de sages avoir passé des vingt années sans manger quoi que ce soit. Lui-même, avant d'être parvenu à la monarchie de la Sagesse, [...] voulut essayer de vivre plusieurs années en ne prenant qu'un demi-scrupule de quintessence solaire¹.

Outre que l'astrologue Jérôme Cardan usurpe l'identité de Paracelse dans la version d'Anatole France, le récit n'entretient qu'un lointain rapport avec la lettre du texte de départ². Il est habilement fondu au dialogue et prête matière à sourire : ces belles paroles accusent l'imposture (ou l'aveuglement) du personnage. L'anecdote présente d'évidentes similitudes, mais elle est détournée pour les besoins narratifs, et son adaptation est très libre, comme si l'auteur la rapportait de mémoire, sans avoir le texte sous les yeux.

Cependant, même si ce mode de réécriture est le plus coutumier, quelques passages donnent prise aux accusations de plagiat. Ici par exemple, la réécriture est minimale :

La jalousie de ceux-ci [les peuples de l'air et de l'eau] est cruelle, comme **le divin Paracelse** nous l'a fait voir dans une aventure qu'il raconte, et qui a été vue de toute **la ville de Stauffenberg**. **Un philosophe** avec qui une Nymphé était entrée en commerce d'immortalité fut **assez malhonnête homme pour aimer une femme ; comme il dînait avec sa nouvelle maîtresse et quelques-uns de ses amis**, on vit en l'air **la plus belle cuisse du monde** ; l'amante invisible voulut bien la faire voir aux amis de son infidèle, afin qu'ils jugeassent du **tort** qu'il avait de lui préférer une femme. **Après quoi la Nymphé indignée le fit mourir sur l'heure**. (Montfaucon de Villars, *Le comte de Gabalis*³)

Mais votre Salamandre [...] ne vous a peut-être point renseigné sur une de ses passions les plus vives, qui est la jalousie. Ce caractère est commun à toutes ses pareilles. Sachez-le bien, mon fils : les Salamandres ne se laissent pas trahir impunément. Elles tirent du parjure une vengeance terrible. **Le divin Paracelse** en rapporte un exemple qui suffira sans doute à vous inspirer une crainte salutaire. C'est pourquoi je veux vous la faire connaître. / Il y avait dans **la ville allemande de Staufen un philosophe** spagirique qui avait, comme vous, commerce avec une Salamandre. Il fut **assez dépravé pour la tromper ignominieusement avec une femme**, jolie à la vérité, mais non plus belle qu'une femme peut l'être. Un soir, **comme il soupait avec**

1. L'extrait est cité dans le tome II de l'édition « La Pléiade » des *Œuvres* d'A. France, note 3 de la page 27, p. 1068. On le trouve dans *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes, op. cit.*, p. 187-188.

2. Les échos sont plutôt d'ordre narratif que stylistique. Ainsi, le grand Gabalis est assassiné par des Sylphes comme Coignard par une salamandre, la mort du premier étant déguisée en crise d'apoplexie, celle du second en meurtre. Chez Montfaucon de Villars comme chez France, le narrateur croit naïvement que les créatures élémentaires telles que Sylphes et Salamandres sont laides, avant d'être détrompé. Chez l'un comme chez l'autre, elles n'accèdent à l'immortalité que par mariage avec les hommes. Elles ne tolèrent pas que leurs amants entretiennent des relations amoureuses avec des hommes et des femmes, mais leur permettent d'avoir des amants choisis parmi les leurs. Etc.

3. A. France, *Œuvres, op. cit.*, p. 1094, note II de la page 126. Le passage se trouve à la page 227 de l'édition Champion.

sa nouvelle maîtresse et quelques amis, les convives virent briller au-dessus de leur tête **une cuisse d'une forme merveilleuse**. La Salamandre la montrait pour qu'on sentît bien qu'elle ne méritait pas le **tort** que lui faisait son amant. **Après quoi la céleste indignée frappa l'infidèle d'apoplexie**. Le vulgaire, qui est fait pour être abusé, crut cette mort naturelle ; mais les initiés surent de quelle main le coup était parti. (RRP, p. 237-238)

En gras sont mis en évidence les passages identiques ou ayant fait l'objet de modifications mineures. Cette fois, l'auteur semble bien avoir rédigé le discours de M. d'Astarac, le livre de Montfaucon de Villars à la main. Bien que la Nymphé devienne Salamandre et que le commentaire final ajoute à l'ironie du récit, le passage est une citation presque textuelle. Pour autant, dit Marie-Claire Bancquart :

Son roman n'est pas un travail de marqueterie. C'est nous, les détecteurs des sources, qui l'accomplissons. Il est nécessaire. Encore sied-il que dans un second temps nous comprenions combien la citation peut devenir partie intégrante d'une personnalité, qui se l'approprie et l'oriente à sa manière¹

France procède un peu à la manière de Montaigne, citant du latin ou incorporant plus discrètement à sa propre prose des passages piochés dans ses lectures. Dans les deux cas, il n'est pas question de pillage, mais d'enrichissement.

L'attitude d'Henri de Régnier envers l'imitation pose d'autres difficultés. *A priori*, il n'est pas hostile au procédé. Un petit groupement de poèmes tardifs paraît même sous le titre : *Imitations imaginaires*² (1934). Les poèmes sont explicitement donnés comme des pastiches d'Aurelianus Vesper, de John Evening et d'Ibn-Malek. Outre la langue étrangère dans laquelle écrivent ces poètes latin, anglais et arabe, qui rend en soi leur imitation délicate, ces poètes ont la particularité d'être de pures inventions de Régnier. Franck Javourez décèle toutefois des influences réelles (celle de Mallarmé notamment), mais surtout il met en évidence le jeu qui consiste, pour le Régnier presque septuagénaire, à imiter le Régnier de la troisième décennie³. Franck Javourez souligne un paradoxe intéressant :

Il y a là tout un jeu de mise en abyme. L'appréciation du pastiche se base sur la connaissance de l'auteur pastiché ; le pasticheur, en revanche, ne doit pas être identifiable. Ici, la singularité de l'auteur pastiché, connu par son seul nom, est laissée à la discrétion du lecteur. Le résultat

1. M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné, op. cit.*, p. 188. Régnier profite de l'accusation pour faire un bon mot : « Les livres d'Anatole France ne sont pas de la marqueterie, ils sont de la "démarqueterie" » (C, 1892, p. 316). Mais plus haut, s'improvisant avocat, il expose un point de vue catégorique : nul plagiat chez l'auteur de *Thaïs*, même si « on y retrouve, en effet, beaucoup de Louis Ménard [Régnier relève quelques exemples]. Malgré cela, il n'y a pas de plagiat. Il y a une sorte de malice d'esprit qui le [France] porte au jeu du risque, peut-être le désir de faire dire aux gens un peu grossiers : "C'est imité", et aux gens de nuances plus fines : "C'est effleuré" » (C, 1891, p. 256).

2. Ces poèmes paraissent le 1^{er} mai 1934 dans *La Revue des deux mondes*. La revue *Tel qu'en songe* en propose une nouvelle édition avec variantes et notice (« *Imitations imaginaires* présenté par Franck Javourez », *Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, p. 25-44).

3. En particulier celui des *Jeux rustiques et divins* (1897) et des *Poèmes anciens et romanesques* (1890). Pour le détail, voir la notice de F. Javourez (*ibid.*).

final fait paradoxalement ressortir la manière de l'imitateur : voilà qui contrevient à la règle élémentaire du pastiche¹.

Ce qui conduit le commentateur à cette conclusion : « Régnier ne cherche peut-être pas tant à se pasticher lui-même qu'à parodier le genre de l'imitation ». Notre étude des *Mémoires de M. de Collarceaux* établira un constat voisin, qui laisse penser que Régnier n'admet d'imitation qu'en trompe-l'œil, et comme paradoxal faire-valoir de sa singularité d'écrivain.

Les trois écrivains considèrent donc l'imitation avec une distance critique ou ludique. Ou du moins l'imitation reste secondaire par rapport à la création, même si elle peut lui fournir un aliment. Ces lecteurs d'André Chénier ont retenu les enseignements du fameux vers : « Sur des pensées nouveaux faisons des vers anciens ». S'ils ne refont pas ce qu'on fait les classiques avant eux, ils prétendent bien s'en inspirer ; imiter non pas le résultat, mais le processus ; non pas l'œuvre, mais l'impulsion créatrice. Nous suivrons donc Gonzague Truc lorsqu'il affirme que l'auteur de la *Leçon* n'a pas « cherché à refaire *La Princesse de Clèves* ou *Les Liaisons dangereuses* », mais qu'« il procédait à la manière des classiques, par observation, méditation et application, il s'alimentait aux mêmes sources, il s'instruisait à leurs œuvres, il profitait de leur travail [...] »². L'imitation devient alors assimilation, car il s'agit bien de faire siennes les œuvres matricielles. Ainsi, selon François Trémoulloux, même le *Voyage de Candide avec Pangloss au vrai Eldorado* n'est jamais que « proche du pastiche ». Car si « l'ironie voltairienne lui convient, il se l'approprie, la personnalise »³.

Même si elle n'est pas première, la tentation du pastiche semble pourtant bien présente dans les trois œuvres, et il s'agit maintenant d'en préciser les contours notionnels.

b. Pastiche, parodie, forgerie...

Si l'on veut appeler pastiches les romans considérés, il faut d'abord s'entendre sur une définition. Gérard Genette en fournit les premiers éléments, d'ordre générique⁴. Ce sont les modes d'une certaine forme d'« hypertextualité » qu'il cherche à établir, autrement dit les lois qui régissent « toute relation unissant un [hypertexte] à un [hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁵. *Les Rencontres de M. de Bréot*, sans doute, n'existeraient pas en l'état sans Crébillon et Laclos, de même que *La Rôtisserie de la reine Pédauque* doit beaucoup au *Comte de Gabalis* (1670) de Montfaucon de Villard.

Il existe tout un nuancier d'attitudes à l'égard des œuvres héritées, qui va de la révérence à la moquerie. On distingue communément le pastiche de la parodie par la fonction : seule la parodie

1. *Ibid.*, p. 43.

2. G. Truc, *Introduction à la lecture de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 81.

3. F. Trémoulloux, *René Boylesve, Un romancier du sensible*, *op. cit.*, p. 104.

4. G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1982.

5. *Ibid.*, p. 13.

posséderait une ambition satirique. Elle procède par ailleurs par « transformation », là où le pastiche entretient une relation d'« imitation » avec son hypotexte¹. À ce degré d'affinement de la notion, les romans du corpus, pour l'essentiel, peuvent bien être appelés des pastiches. Aucune charge contre les textes sources, qui ne sont d'ailleurs que rarement le support d'une transposition directe.

Quelques textes ou passages peuvent toutefois être ramenés dans l'orbite de la parodie. Pour écrire « Le gab d'Olivier », conte médiéval de Jacques Tournebroche, Anatole France remanie le plus licencieux des douze travaux d'Hercule : le brave Olivier fait le pari « de faire dans le même temps, avec une seule pucelle, ce que Hercules [sic] de Grèce fit avec cinquante² » (CJT, p. 8). Les douze travaux d'Hercule correspondent en outre aux « gabs » des douze preux de Charlemagne. Le récit un peu leste de la mythologie est pourtant réécrit sur un mode courtois : Olivier ne parviendra pas à reproduire la performance d'Hercule, mais la princesse, par amour pour lui, affirmera le contraire. Deux traditions sont de la sorte placées face à face.

Les grands mythes judéo-chrétiens prennent également un autre tour sous la plume du même. M. d'Astarac donne une version sulfureuse de la Genèse, dans laquelle Adam et Ève sont précipités du paradis pour avoir eu la curiosité de « chercher l'un près de l'autre des plaisirs criminels », alors que Jéhovah leur permettait d'en connaître seulement avec les Sylphes et les Salamandres (RRP, p. 146 et suivantes). Par cette atteinte au texte sacré, France, esprit libertin, signifie peut-être que même les grands textes religieux restent des discours humains, et qu'à ce titre ils ne sont pas intouchables³. Dans un esprit facétieux bien de ce temps-là, Régnier, lui, parodie les commandements évangéliques par un petit texte resté à l'état de brouillon, *L'Évangile moderne ou la Mauvaise Nouvelle* (c. 1887)⁴. Il le fait vraisemblablement en compagnie de son ami Francis Vielé-Griffin, dans une intention purement ludique et privée. Par la suite, l'esprit parodique ne lui sera pas tout à fait étranger.

La définition de Dominique Maingueneau fournit d'autres arguments pour repousser le titre de parodie, peut-être même dans les exemples précédents. Dominique Maingueneau analyse la parodie en termes pragmatiques : la parodie, discours polyphonique, voit cohabiter deux instances énonciatives ; « le locuteur y fait entendre à travers son dire une autre source énon-

1. Pour mieux distinguer les deux pratiques, Genette emploie une analogie : la « transformation » est assimilable à la « version » (elle adapte, traduit un texte ancien dans un texte nouveau) tandis que l'« imitation » tient davantage du « thème » (elle produit un nouveau texte dans une manière ancienne). La « transformation », paraphrase encore Paul Aron, « s'en prend à un texte, tandis que l'imitation reproduit un style » (Aron, p. 16).

2. Cette histoire a inspiré la fin de siècle, et notamment une grande toile de Gustave Moreau, *Hercule et les filles de Tespius* (1853-1882).

3. Au surplus, cette version hérétique de la Genèse reprend celle du *Comte de Gabalis*, *op. cit.*, p. 219-220 : « Si le misérable Adam n'eût pas désobéi grossièrement à l'ordre qu'il avait de Dieu de ne toucher point à Ève ; et qu'il se fût contenté de tout le reste des fruits du Jardin de volupté, de toutes les beautés des Nymphes et des Sylphides ; le monde n'eût pas eu la honte de se voir rempli d'hommes si imparfaits, qu'ils peuvent passer pour des monstres auprès des enfants des Philosophes [conçus avec les êtres élémentaires] ».

4. F. Javourez et nous-même avons édité ce petit texte accompagné d'une notice dans le bulletin de la Société des Lecteurs d'Henri de Régnier (*Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, p. 15-23).

ciative qu'il pose comme ridicule, montrant par là même sa supériorité¹ ». Or, même s'il faut considérer des degrés dans le discrédit que jette la parodie sur la source parodiée, il faut bien reconnaître que chez Anatole France, esprit relativiste, le dédoublement énonciatif se fait à la faveur d'une grande tolérance, et la voix de l'autre, offerte au jugement, n'est pas *a priori* tenue pour inférieure. Si parodie il y a, elle cherche moins à discréditer tel discours qu'à jeter l'opprobre sur toute prétention au discours de vérité. Aussi, pour l'exemple qui précède, n'est-ce pas la Genèse comme récit particulier que vise la satire francienne, mais le dogme auquel il a prêté matière.

Toujours est-il que le plus souvent, les textes sources des trois œuvres ne font pas l'objet de tels détournements, et il est de toute façon plus question de pastiche que de parodie. Cependant, la notion ne convient plus toujours lorsque Genette assigne le pastiche au « régime ludique ». Sans doute les trois conteurs n'hésitent-ils pas à jouer avec les références classiques, et nous en avons relevé de nombreux exemples. Mais la dimension ludique, si l'on convient qu'elle suppose une invitation du lecteur à traquer les textes sources plus ou moins visibles sous le palimpseste, n'est évidente que très localement, et le lecteur, la plupart du temps pris dans l'action du roman, oublie facilement sa nature hypertextuelle. Dans bien des cas d'ailleurs, les hypotextes sont malaisés à établir, sans doute parce qu'ils sont multiples et diffus.

De fait, la forgerie, qui est d'après Genette le « régime sérieux » de l'imitation, se veut imperceptible (elle voisine en cela avec l'apocryphe), là où le pastiche semble devoir se dénoncer comme tel. Le dessein même de la forgerie ne semble pas étranger à l'intention des trois auteurs : « la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant² ». Cela dit, la « forgerie » à la façon de Régnier, de France ou de Boylesve n'exclut en rien le plaisir. Ce plaisir, Régnier le trouve de toute évidence dans la faconde pseudo-classique de ses récits, dans un verbe haut en couleur et qui se donne en spectacle ; Boylesve le trouve dans un raffinement policé qui n'exclut pas des échappées truculentes ; Anatole France, dans une parole énergique, pleine et volontiers ironique. Chez eux, la part ludique n'empêche pas une adhésion profonde au modèle classique, là où le pastiche supposerait au contraire une forme de distance. Faudrait-il définir une « forgerie ludique » ?

Pastiche, forgerie : cette taxinomie n'est pas d'un usage aisé. Au reste, la fin du XIX^e siècle brouille couramment les cartes, et il s'avère parfois bien difficile de faire la part entre les différentes intentions à l'égard des sources convoquées : jeu ? satire ? hommage ? Peut-être tout cela à la fois³. Par de telles ambiguïtés, la définition genettienne du pastiche trouve ses limites⁴,

1. D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 88.

2. G. Genette, *ibid.*, p. 111-112.

3. Ainsi des *Déliquescences d'Adoré Floupette*, qui sont à la fois une critique en acte de l'art décadent et mise en pratique « sérieuse » de cette même esthétique.

4. Il faut rendre cette justice à Genette qu'il invite à considérer la porosité des catégories qu'il définit.

et ne nous donne pas de clef certaine pour interpréter le projet de Boylesve, de Régnier ou de France : leur relation aux hypotextes supposés (imitation) est discutable ; la fonction du pastiche (ludique, sérieuse) est incertaine ou plurielle.

c. Des pastiches classiques ?

À la difficulté d'arrêter une définition du *pastiche* adaptée aux œuvres étudiées, s'ajoute l'embarras de concevoir un *pastiche classique* en particulier. Il faut ici faire état d'un paradoxe qui met en doute la possibilité même de pasticher les auteurs du Grand siècle. Cela tient intrinsèquement au projet de l'esthétique classique, régi par l'utopie d'une universalité et d'une impersonnalité de la langue, idéalement épurée et dégagée de toutes contingences en vue d'atteindre son « génie¹ ». On imite facilement des auteurs qui ont « un style [...] si marqué, si déviant, si idiotique qu'il est aussi loin de la langue commune que le serait une langue étrangère² ». On imite plus difficilement des auteurs dont la langue s'efforce de gommer toutes les singularités.

S'il est malaisé de se saisir du style d'auteurs classiques, peut-on s'emparer, alors, du style d'un genre, d'une école, d'une époque ? On l'a constaté, dans différentes mesures, France, Régnier et Boylesve partagent avec les classiques la volonté de dépersonnaliser le style, en le dégageant des artifices de langue introduits par l'écriture artiste et ses avatars, pour revenir à un art pré-romantique. Mais ambition n'est pas réalisation, et l'œuvre d'Henri de Régnier en est l'exemple le plus manifeste³. Soit qu'il n'y parvienne pas, soit plutôt qu'il ne le veuille pas, il ne refoule ni ses propres idiotismes ni les singularités stylistiques de la modernité, jugeant d'ailleurs l'esprit classique et l'esprit romantique tout à fait compatibles. C'est pourquoi Paul Reboux affirmera qu'« il est impossible de réussir un pastiche d'après Anatole France⁴ », tandis qu'il ne se privera pas de pasticher Régnier⁵, même s'il est vrai que c'est le Régnier poète qu'il choisira d'imiter, de même que Proust contrefera celui des contes symbolistes.

Les œuvres possédant des qualités dites « classiques » semblent donc donner peu de prise au pastiche, pour la simple et bonne raison qu'il n'existerait pas, à proprement parler, de « style » classique. Selon cette perspective, il serait plus juste de dire que France écrit dans un style en quelque sorte neutre, dans une langue conforme à ce qui serait le « génie » de la langue

1. Pour G. Philippe, cette qualité de la langue déborde la langue classique. Au cours du XVIII^e siècle émerge l'idée que la langue française est une langue non littéraire. Mais cette représentation de la langue, qui perdure jusqu'au XX^e siècle, a bien la langue classique pour point de départ (voir l'introduction à *La langue littéraire*, *op. cit.*, en particulier la section « Le français est-il une langue adaptée à la littérature ? » ; voir aussi G. Philippe, *Le Français, dernière des langues, Histoire d'un procès littéraire*, Presses Universitaires de France, 2010).

2. G. Genette, *ibid.*, p. 126.

3. Voir le chapitre qui précède.

4. Cité par G. Genette, *ibid.*, p. 127.

5. Voir Paul Reboux et Charles Müller, *À la Manière de...*, 1^{ère} et 2^{ème} séries réunies, Bernard Grasset, 1914, « Henri de Régnier – Jeux nautique », p. 25-29. Dans ce poème, c'est significativement un univers louis-quatorzien qui est dépeint.

française, que de dire qu'il pastiche les auteurs ou les œuvres classiques.

Tout de même, l'écriture des « romans classiques » de France, de Régnier et de Boylesve n'est pas celle de leurs romans modernes, et leurs rares emprunts à la langue historique ne suffisent pas à expliquer en totalité l'impression d'une atmosphère stylistique d'Ancien Régime. Le terme de pastiche donne sans doute une idée trop limitée des pratiques rédactionnelles de ces écrivains, en ce sens qu'elles relèvent moins de l'imitation d'une langue classique attestée, élaborée à partir d'emprunts réels, que d'une création linguistique fondée sur un imaginaire classique frappé au sceau de la Belle Époque. La langue des contes et romans étudiés ici est une recreation fantasmagorique et fondamentalement hybride, et non une reconstitution astreinte à une certaine fidélité d'observation. Même dans une acception stylistique, donc, la dénomination de pastiche convient bien mal.

Régnier s'en explique d'ailleurs fort bien dans une préface à *La Double Maîtresse*, abandonnée à l'impression, dans laquelle il fait retour sur le style de ce roman :

Le style même n'y est point naturel. [...] Sur la question du style où j'en voulais venir, je tiens surtout à m'expliquer nettement. À première vue, il est à peu près celui du temps où ont pu vivre les personnages mis en jeu. [...] De là à voir dans le récit un pastiche de la langue du XVIII^e siècle, il y a proche. Et on se tromperait singulièrement. [...] Un pastiche demanderait une [habileté] et un tact que je n'ai point et d'ailleurs un pareil travail n'entraîne aucunement dans mon projet. [Cherchant] à assortir le style au sujet j'ai eu recours à un artifice assez juste pour qu'il mérite d'être exposé avec quelque détail¹.

Le terme de pastiche écarté, Régnier explique sa méthode :

En lisant attentivement quatre des auteurs que j'aime le plus, Saint-Simon en ses *Mémoires*, La Bruyère en ses *Caractères*, Crébillon fils aux *Égarements du Cœur et de l'Esprit* et Choderlos de Laclos en ces uniques *Liaisons dangereuses*, j'ai cru distinguer qu'il existait entre eux, mises à part leurs différences nécessaires, une sorte de communauté moins par le style même que par ce qu'on pourrait appeler le parler. Le style est ce que chacun surajoute en propre au langage de son temps et le parler n'est plus que la matière usuelle que chacun [utilise] à sa guise et selon son genre.

De là à Barthes il y a peu : ce « parler », que Régnier appelle aussi « ton » dans le même manuscrit, coïncide avec le *distinguo* établi par Barthes. Régnier appelle lui aussi « style » ce qui appartient en propre à un auteur ; il convient avec Barthes que la langue (qu'il appelle ici « langage ») est avant tout un donné historique et collectif ; et laisse entendre que seul le « parler » – ou l'« écriture » dans la terminologie barthésienne – donne pleinement prise à l'écrivain. C'est bien cela que Régier cherche à reproduire : le parler d'un groupe d'auteurs, au demeurant non contemporains, mais qui partagent un même esprit et dont l'œuvre possède, en conséquence, un dénominateur linguistique commun. Pas de pastiche, donc, mais une parenté de pensée et d'écriture, assumée et cultivée.

1. H. de Régnier, première préface (il en existe deux inédites) à *La Double Maîtresse*, NAF 14948, BnF, site Richelieu. Ces commentaires ont été mis au jour par F. Javourez (*Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, *op. cit.*, p. 325-326).

2. Lieux et enjeux du pastiche chez Régnier, France et Boylesve

a. Des pastiches à géométrie variable

La notion de pastiche reste à adapter. Procédons à l'inverse et, plutôt que de prendre pour point de départ une définition établie, partons des œuvres ou des passages qu'on serait intuitivement tenté de désigner comme tels, pour voir s'ils permettent d'aménager une définition du pastiche au sens de Boylesve, Régnier et France.

Parfois, un conte ou un roman tout entier paraît relever du pastiche ; parfois c'est un fragment. Tantôt les zones sont clairement délimitées, tantôt elles sont plus diffuses¹. Parmi les œuvres qui peuvent prétendre au titre de pastiche *stricto sensu*, on peut proposer, pour Régnier, la seconde partie du *Bon Plaisir* que constituent les *Mémoires de M. de Collarceaux*², sur laquelle on reviendra en détail ; pour France, *La Rôtisserie de la reine Pédauque* ; pour Boylesve, le « Voyage de Candide avec Pangloss au vrai Eldorado ».

Les textes de Régnier et de France présentent des similitudes. Ils prennent pour modèles les mémoires de jadis et ménagent l'illusion de véritables chroniques d'époque classique. Par exemple, des « notes de l'éditeur » authentifient le témoignage de Jacques Tournebroke, comme celle qui ouvre le roman³ : « 1. Le manuscrit original, d'une belle écriture du XVIII^e siècle, porte en sous-titre : *Vie et opinions de M. l'abbé Jérôme Coignard* (note de l'éditeur) » (RRP, p. 1). Le *topos* classique du manuscrit trouvé n'est pourtant pas à prendre au sérieux. Dans une note des *Opinions*, de manière ludique encore, France contredit son narrateur Jacques. La note commente le mépris dans lequel Tournebroke tient les gravures de Sébastien Leclerc : « 1. La géométrie dont parle Jacques Tournebroke est ornée de figures de Sébastien Leclerc dont j'admire au contraire la précise élégance et la fine exactitude. Mais il faut souffrir la contradiction. (Note de l'éditeur) » (OJC, p. 127). France se dédouane de toute assimilation avec son personnage en thématissant ostensiblement la contradiction, ce qui a pour effet de parfaire et de saper l'illusion tout à la fois. L'artifice est doublement dénoncé, et le cycle Coignard se donne à lire comme un faux apocryphe.

Il semble en effet qu'à plusieurs reprises, France ait été tenté par l'apocryphe. Marie-Claire Bancquart signale un poème signé André Chénier⁴, publié par Anatole France à vingt ans,

1. Dans le premier chapitre de cette partie, on a déjà suivi de façon éparse un certain nombre de pistes. L'écheveau des influences et des références ne saurait être ici exhaustivement démêlé.

2. On trouve ponctuellement d'autres pastiches assumés comme tels chez Régnier (par exemple, la lettre d'Antoinette de Saffry à Jean de François dans *Le Passé vivant*, p. 280-281).

3. On en trouve une autre, intéressante, dans OJC, p. 172 : le prétendu éditeur commente scrupuleusement la chronique de Jacques, qui fait état des actes politiques d'un personnage, M. Rockstrong : « 1. Je n'ai pas trouvé mention de ce M. Rockstrong dans les mémoires relatifs à l'attentat de Monmouth (Note de l'éditeur) ».

4. « Les premiers vers qu'il publie, à vingt ans, sont un pastiche d'André Chénier, assez réussi pour que s'y trompe Becq de Fouquières, éditeur du poète, qui le place dans les *Œuvres complètes*. Ce "fragment", qui commence par "Proserpine incertaine...", est lui-même une adaptation de Virgile, comme aimaient en écrire les poètes néo-classiques. Il est donc une imitation d'imitation, et mime très heureusement le décalage qui existe

et donné comme authentique. Dans un tout autre genre, on peut aussi évoquer *L'Île des Pingouins*, apocryphe burlesque de chroniques, qui emprunte aussi bien aux mythes étiologiques des premiers âges qu'à l'historiographie plus récente. Dans l'échelle de la vraisemblance, le cycle Coignard se situe quelque part entre ces deux entreprises, la mystification avérée et l'évidente parodie.

La démarche de Boylesve est tout autre. D'abord, il ne fait pas mystère du texte souche, et ce dès le titre, « Voyage de Candide avec Pangloss au vrai Eldorado ». Il marche explicitement dans les pas du célèbre conteur, évoquant jusqu'aux personnages de second plan de *Candide*, les Bulgares, Martin, Cacambo, frère Giroflée, « Paquette, la femme de chambre de madame de Thunder-ten-Tronckh » et la vieille, dont Boylesve rappelle par allusion l'infirmité : « la vieille [...] eut un tabouret à la cour quoiqu'elle ne fût capable de l'occuper qu'à moitié¹ » (NDS, p. 107). Qui plus est, Boylesve donne son récit comme une continuation de celui de Voltaire. Le conte reprend là où le philosophe avait terminé le sien : « Il n'y avait pas quinze jours que Candide avait résolu de cultiver son jardin, qu'il était fatigué de manger des cédrats confits et des pistaches, peut-être aussi de voir le vilain visage de Cunégonde² » (p. 97).

Un esprit voltairien habite bien ce petit conte, dont la fin satirique est d'emblée évidente. La satire porte toutefois sur la société moderne. Le « vrai Eldorado », c'est par ironie la France de la fin du XIX^e siècle. Cette société, qui se targue d'humanité, plaint amèrement la misère de Candide et de Pangloss, sans leur donner quoi que ce soit pour les secourir, et en autorisant le vol. Boylesve vise ce qu'il semble considérer comme un travers de son temps, à savoir la propension à déresponsabiliser les criminels sous prétexte de déterminisme social. Il accuse indirectement la société de mollesse et d'effémination (que les femmes soient entendues en politique est ainsi montré comme un ridicule). On transpose facilement les faits : Candide et Pangloss posent des bombes aux États-Généraux, attentat derrière lequel on reconnaît ceux des anarchistes à la fin du XIX^e siècle. Dans un revirement final, ce pays pacifiste est menacé de chaos et s'arme contre les Bulgares, qui tiennent lieu d'Allemands : dans la dernière décennie du siècle, pendant laquelle ce conte fut écrit, la menace d'une nouvelle guerre gronde en effet.

Boylesve éparpille au surplus les traits d'ironie dans le goût de son modèle. Il use de toutes les ressources. Souvent, les commentaires du Candide de Boylesve sont, comme ceux du personnage de Voltaire, en décalage criant avec la situation ; celui-ci constate avec une admiration naïve le revirement des habitants d'Eldorado, qui passent sans transition d'un pacifisme rampant au plus violent militarisme : « ce peuple a plus de souplesse en ses mouvements que ce grand homme [Pangloss] en sa philosophie » (p. 109). Boylesve imite le ton plaisamment euphémisant

entre Chénier et son modèle » (« Introduction », *Anatole France. Œuvres.*, éd. La Pléiade, t. I, p. XIX-XX).

1. Dans *Candide*, la vieille répète : « Montons vite à cheval, quoique je ne puisse me tenir que sur une fesse » (*op. cit.*, p. 61 et var. p. 62).

2. On s'en souvient, le Pangloss de Voltaire voit justement dans ce privilège de manger « des cédrats confits et des pistaches » le bienfait final des tribulations vécues.

de son prédécesseur : Pangloss et son disciple rentrent en grâce auprès du roi; « Il n'y eut pas jusqu'à l'évêque et au ministre du roi, les premières victimes de Pangloss et de Candide, qui n'étaient point tout à fait mortes¹, qui ne tinssent à soutenir l'intérêt particulier qu'ils avaient pris à la belle attitude de ces messieurs durant qu'ils étaient par eux poignardés ou avaient le cou tordu » (p. 105). Par ailleurs, l'amplification atteint des proportions héroï-comiques, et « 4.928 prétendants » (p. 106) se disputent la main de la fille de Pangloss².

Le plus souvent cependant, l'ironie suit deux trajectoires inverses chez les deux conteurs. Voltaire a plutôt tendance à utiliser l'euphémisme en vue d'accuser la gravité réelle des faits, tandis que Boylesve, au rebours, souligne par l'exagération leur côté dérisoire. Ainsi, le conte de Voltaire porte l'accent sur la cruauté des hommes. Candide, par exemple, est battu le premier jour de sa formation dans l'armée bulgare; « le lendemain il fait l'exercice un peu moins mal, et il ne reçoit que vingt coups [de baguette]; le surlendemain on ne lui en donne que dix, et il est regardé par ses camarades comme un prodige³ ». On pense aussi aux fameux « appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'était jamais incommodé du soleil⁴ », qui désignent les cachots par périphrase. Boylesve, lui, par des voies opposées, fait ressortir la sensiblerie des habitants du nouvel Eldorado : « un âne avait été battu, en province [...]. Il fallait que de tels forfaits prissent fin » (p. 100).

Le pastiche, ici, n'est donc pas seulement une marque d'hommage : il engage un dialogue avec le texte pastiché. Ce dialogue est entamé dès l'incipit, où la morale qui concluait *Candide* est balayée d'un revers de phrase : l'homme, souffle Boylesve, est incapable de s'en tenir à la sagesse un peu triste et résignée que préconise Voltaire. Plus noir, le conte de Boylesve se termine par la mort (très probable quoique suspendue) de Candide et de Pangloss, qui donne un goût plus amer encore au précepte obstiné de Pangloss : « toutes choses vont pour le mieux » (NDS, p. 110). Boylesve retrouve finalement, en différé, la pensée de Voltaire, et c'est finalement elle qu'il brandit contre ses contemporains. Dans une mise en abyme, Voltaire est directement invoqué par Candide : « Je songe à M. de Voltaire » (p. 102), dit-il à un autochtone, qui lui vante la douceur des mœurs de son pays. L'orgueilleux citoyen rétorque : « sachez que si, du temps de M. de Voltaire, on était fort en bel esprit et soucieux de beau langage, c'est en bonté

1. Faut-il voir ici un clin d'œil à la pendaison de Pangloss, à laquelle il survit merveilleusement dans le *Candide* de Voltaire? à la survie miraculeuse de Cunégonde éventrée? ou à la double résurrection de son frère égorgé par les Bulgares avant d'être passé au fil de l'épée de Candide?

2. Dans un dessein voisin, Voltaire a lui aussi recours aux précisions chiffrées. Pour souligner le ridicule des prétentions nobiliaires, il raconte que Candide serait le fils naturel d'un « honnête gentilhomme », que sa mère « ne voulut jamais épouser parce qu'il n'avait pu prouver que soixante et onze quartiers » (*ibid.*, p. 37). De telles précisions relèvent d'un comique absurde; ainsi de « Madame la baronne, qui pesait environ trois cent cinquante livres, [et qui] s'attirait par là une très grande considération » (p. 38). Parfois elles sont plus graves : le détail des pertes humaines des armées bulgares et abares au début du chapitre III révèlent l'insensibilité du narrateur, d'une burlesque indécence.

3. Voltaire, *Candide*, *op. cit.*, p. 41-42.

4. *Ibid.*, p. 53.

qu'aujourd'hui l'on excelle ». On entend bien sûr Boylesve rire sous cape, et toiser avec hauteur le registre « compatissant » de la littérature nouvelle vantée par le citoyen. À cette littérature lénifiante, douceâtre, sans saveur, qui est peut-être celle d'une certaine Belle Époque¹, Boylesve oppose celle du XVIII^e siècle, provocatrice et séditeuse.

Pour l'essentiel de ce corpus, toutefois, le pastiche n'est ni aussi flagrant ni aussi étendu, et son identification est plus affaire de style que de référence narrative. Le style homérique (ou sa caricature) est bien souvent en ligne de mire. « Le plaisir des Muses » de Boylesve est prétexte à ce charmant tableau :

L'aube arrosa de lait la cime de l'Hélicon, et de lents ruisseaux blancs coulèrent aux pentes de la montagne éveiller les Muses endormies. Les neuf filles de Zeus soulevèrent leurs flancs pareils en candeur à la lumière nouvelle, et courant en troupe agile et gracieuse se baigner à la source Aganippe dont les eaux sont divines, elles surprirent un jeune homme qui y buvait, dès l'heure tendre, et dans la coupe de sa main. (PF, p. 71)

La personnification de l'aube est une lointaine réminiscence de « l'Aurore aux doigts de rose ». La comparaison (« leurs flancs pareils en candeur à la lumière nouvelle ») revêt une forme de majesté à l'Antique, de même que les « eaux divines » rappellent les épithètes chères à Homère (le divin Achille). Boylesve a occasionnellement recours à des comparaisons qui évoquent, par leur ampleur et leur autonomisation, celles de la tradition épique, de l'*Iliade* au *Télémaque* de Fénelon :

De même que la belle Zébutte [la chatte] se faufilait, par le trou de la chatière ménagée dans la porte de chêne, ainsi le scandale, par les lèvres candides de Marie Coquelière, pénétra, amenuisée, étiré en longueur, dans la demeure des vierges, et s'y présenta sur ses quatre pieds, noirci d'horreurs et d'aspect infernal. (LAP1, p. 187)

Ici, la frontière est brouillée entre le régime sérieux du pastiche et le régime ludique de la parodie. Le double outil comparatif (*de même... ainsi...*) imite les comparaisons épiques dans une intention plaisante : ce tour vénérable paraît bien excessif au regard de la trivialité du propos. Anatole France, quoique avec plus de sincérité, s'essaie à un tel style dans des contes antiques comme « Le chanteur de Kymé ». Quelques détails suffisent à donner à ce conte le caractère auguste du mythe. Les épithètes de nature ne font pas défaut (« la terre fleurie » pour désigner la Terre, CJT, p. 143 ; « la faim cruelle », p. 148) ; les déterminants définis actualisent solennellement des objets non encore présentés (CJT, p. 140-141 par exemple) ; un style volontiers métaphorique évoque une antiquité classique certes un peu conventionnelle : « Jeune fille, l'essaim des désirs flotte autour de ta ceinture » (p. 150) ; « la rudesse des chairs était domptée par la force invincible du feu » (p. 140).

1. Outre la fade littérature destinée aux jeunes filles, que Boylesve combat par des romans comme *La Jeune Fille bien élevée* (1909) et *Madeleine jeune femme* (1912), on peut songer à certains écrits patriotiques ou moraux.

C'est également avec une pointe de dérision que France pastiche l'emphase tragique. « Par quel sort funeste [...] ai-je vécu sans vous voir ? Mais que dis-je, vivre ? Est-ce vivre que de ne vous point connaître ? » (RRP, p. 173) déclare Jacques à Jahel, dans une très déclamative réplique où se combinent questions oratoires et grandiloquentes hyperboles. Plus loin, Jacques commente leur séparation matinale en des termes tout aussi tragiques, mais couronnés d'un terme populaire qui achève de les rendre ridicules : « Elle s'arracha de mes bras au petit jour, avec mille serments de me rejoindre bientôt, m'appelant son âme, sa vie, et son greluchon » (RRP, p. 179).

Enfin, le langage amoureux classique fait les frais du pastiche, là encore avec une insistance qui le tire parfois vers la parodie. C'est toujours le Jacques d'Anatole France qui s'exprime :

C'est de ce jour que je connus à quel point une femme est embellie et parée du baiser qu'on met sur sa bouche. Le mien avait fait éclore sur les joues de Catherine, des roses de la teinte la plus suave, et trempé la fleur bleue de ses yeux d'une étincelante rosée. (RRP, p. 128)

Les clichés précieux (la matérialisation du baiser, la comparaison du teint féminin et de la rose, celle des yeux et de la fleur) donnent à ces phrases des airs un peu gourmés. Boylesve pastiche lui aussi un style sentimental d'un autre âge, lorsque Jacquette aperçoit au loin son amant Alcindor : « Jour béni ! Oasis dans son histoire d'amour ! Une demi-heure durant, elle a vu Alcindor... » (LAP2, p. 38). La distance amusée du narrateur se combine au point de vue de l'amoureuse pour produire le décalage ironique¹. Dans un goût comparable, Régnier donne avec le portrait de la Duchesse de Grigny une véritable miniature classique, et l'on ne peut douter qu'il en ait eu conscience, lui qui fut maître dans l'art des portraits les plus diversement inspirés. Marquant la distance, c'est encore une fois un personnage qui parle, M. de Bréot en personne : « Imaginez un visage frais et presque enfantin, de l'ovale le plus délicieux, une bouche charmante et de l'incarnat le plus riche, des cheveux de l'or le plus fin ! » (RMB, p. 78) : les détails sont ensevelis sous l'hyperbole et le réalisme visuel demeure fort sommaire. Plutôt que de donner la priorité aux données phénoménaux, à la manière moderne, Régnier privilégie ici l'impression suscitée chez le spectateur, comme le fait Madame de La Fayette ou Charles Perrault. Il s'agit moins de montrer à voir M^{me} de Grigny que de donner à lire un portrait classique, qui s'offre comme tel.

Mais là encore, l'étiquette de pastiche n'est pas tenable à l'échelle de l'œuvre entière : l'objectif n'est pas de parachever l'illusion d'un texte classique. Des passages comme le portrait de M^{me} de Grigny, presque parodique, s'interprètent d'abord comme de discrets clins d'œil adressés au lecteur, visant à nouer avec lui une complicité littéraire et à montrer un savoir-faire

1. Ailleurs le pastiche s'étend sur plusieurs pages, le temps d'un récit du baron de Chemillé à sa filleule (LAP2, p. 144-153). Il y raconte en termes épiques et galants d'imitation rudimentaire la fête donnée par la poupée Pomme d'Api, qui songe à se marier. La distorsion du pastiche tend un miroir déformant à la société du récit cadre.

technique. Mais la plupart du temps, l'écrivain refuse de s'effacer et laisse s'exercer son style, qu'il bride mais ne brime pas. Si, comme Régnier en décline plusieurs fois l'idée, « Le dessin est l'écriture de la peinture et la couleur, c'est le style » (C., 1888, p. 119), alors le dessinateur peut bien s'inspirer des maîtres : le coloriste reste indépendant. Le pastiche, certainement, suppose l'inverse. Or chez Régnier, comme chez France et Boylesve, l'imitation n'est que superficielle et n'évince jamais la personnalité de l'artiste. C'est elle qui est première et qui anime ces romans, auxquels une écriture lointainement démarquée de celles des classiques fournit seulement un support.

Cela explique pourquoi, même lorsque ces auteurs prêtent la parole à des personnages du passé, c'est l'écho de leur propre voix qui résonne. Le discours de M. Herbou, narrateur-relais d'un véritable récit enchâssé dans *Les Rencontres de M. de Bréot*, ne dissimule en rien les accents régniériens. Le texte exsude les mots mêmes qui hantent l'imaginaire de l'auteur (ainsi du « bosquet »), ne réprime pas quelques échappées symbolistes (les hypallages « le silence de la nuit », « la justesse de son souffle », etc., p. 73) ni ne modère cette manie des reduplications et des comparaisons si caractéristique. Que ce soit Herbou, M. de Collarceaux ou la Marquise de Morambert qui endossent la première personne, il est également facile de montrer leur dette envers un style d'auteur. Qu'on ne se prenne donc pas au piège de quelques expressions : c'est toujours Régnier qui tient la plume et, ce qui facilite l'étude, l'homogénéité est presque parfaite entre la narration et les paroles rapportées des personnages. Et l'on peut très facilement reconduire le constat pour l'œuvre de Boylesve, dont voici un extrait :

Cette terrasse de Loire était retenue par une balustrade d'au moins un quart de lieue de longueur [...]. À des intervalles réguliers, mesurés au souffle de la langoureuse Ninon en sa jeunesse, des lieux de repos étaient là ménagés, où il était loisible de s'asseoir à l'ombre arrondie d'un laurier. Et la délectation de la vue était alors sans pareille : d'une part, la haute futaie du parc, dense et moutonneuse comme une forêt ; de l'autre, les rives si molles du fleuve à chevelure de roseaux, les îles et leurs saulaies argentées, les barques à grandes voiles rectangulaires que gonfle un air attiédi, les grèves sablonneuses semblant inviter des déesses au bain ; par-delà les clochers de villages, la bleuâtre silhouette du château de Montsoreau, vaporeuse ; et, lorsque l'atmosphère était bien purgée de brouillard, en sens inverse et plus loin encore, les tours et tourelles de la ville qui contenait Alcindor... (LAP2, p. 37)

Le style onctueux, fénelonien de ce tableau mi-sérieux mi-amusé n'empêche pas l'écrivain Boylesve de se manifester, d'une part par des traits de langue qu'on soupçonne empruntés à la prose d'art de l'époque moderne (« Et » de relance rythmique à l'entame d'une phrase, adjectif vague « bleuâtre » auquel fait écho « vaporeuse » délié dans une apposition lâche, etc.), d'autre part et surtout par cette évocation de la « balustrade », dont il ne faut pas minimiser l'importance. Car la balustrade est à Boylesve ce que le bosquet est à Régnier, un motif de prédilection, presque une formule d'entrée dans l'univers psychique de l'auteur, une frontière ajourée entre le domaine des mots et celui de l'imaginaire.

Le pastiche au sens des trois académiciens a donc différentes dimensions et surtout différentes portées. Dans ses moyens d'abord, il ne pousse jamais l'imitation jusqu'à la complète illusion mimétique. Dans son intention ensuite, il apparaît ambivalent, tant dans son rapport au lecteur que dans son rapport aux œuvres du passé. Conséquence du mimétisme délibérément imparfait de ces pastiches, le lecteur semble invité à garder toujours une forme de conscience métatextuelle. Pour autant, ces pastiches vont au-delà de la simple démonstration de virtuosité ou du jeu de reconnaissance. De tels passages ne se justifient complètement ni comme exercices de style (faits pour impressionner le lecteur) ni comme clin d'œil (censés attirer sa complicité). Leur justification se trouve plutôt dans la relation qu'ils nouent avec les œuvres antérieures : intention sérieuse et intention ludique ou comique se mêlent sans que l'une l'emporte définitivement sur l'autre. Ces pastiches particuliers accomplissent donc le paradoxe d'un hommage (légèrement) impertinent, mais qui reste un hommage, évitant aussi bien la révérence coite que la parodie moqueuse.

Le pastiche n'est pourtant pas toujours aussi réussi. Il nous a semblé intéressant de terminer ce tour d'horizon par l'étude générale de deux cas d'école, empruntés à Régnier, dont l'un nous a paru présenter des faiblesses et l'autre beaucoup de qualités. Ces aperçus compléteront le panorama de ce qui peut être lu comme pastiche et de mieux cerner les enjeux de la question.

b. Le cas de *L'Escapade*

La plupart du temps, Régnier n'est pas un pasticheur, du moins pas si cela veut dire qu'il renonce à sa griffe. Ou plutôt, quand on le prend à l'être, alors ce n'est pas du meilleur Régnier. À ce titre, *L'Escapade*, dernier roman du corpus, est un cas limite. Ce roman n'est pas des plus maîtrisés et la faute en est peut-être à ses allures de pastiche maladroit¹.

Ce qui semble manqué tout d'abord dans ce roman d'aventure, c'est sa mythologie infuse devenue toute rhétorique, censée rappeler l'esthétique du Grand Siècle, et qui met en scène, de façon souvent triviale, un panthéon purement ornemental et d'un maniement rigide. Un carrosse réussit-il l'ascension d'une pente ? C'est grâce « à la protection des dieux » (p. 13). Anne-Claude

1. On concentre ici l'analyse sur Régnier pour resserrer l'étude. Mais on trouve aussi des pastiches moins convaincants chez les autres conteurs. On peut signaler « Mademoiselle Roxane », l'un des *Contes de Jacques Tournebroche*. Les collocations classiques, en excès et souvent hyperboliques, brodent notamment ces pages de clichés (« de noirs pressentiments », « des joies inexprimables » p. 117 ; « cette voix si douce, qui m'avait fait mille serments d'amour » p. 118 ; un « naturel admirable », un ton « terrible », « l'inconcevable douleur », « un mal cruel » p. 125 ; « la beauté charmante », « une vive impression », « cette adorable personne » p. 126 ; un « trouble [...] extrême » p. 128). Les adjectifs évaluatifs y expriment un jugement sans nuance. À la manière classique, ils n'ont pas pour fonction de peindre mais d'évoquer et thématisent surtout les impressions de l'observateur. D. Maingueneau relève cet emploi classique de ce qu'il appelle des « épithètes rhétoriques » (« un noir forfait »). Il les décrit comme des adjectifs classifiants recatégorisés en adjectifs non-classifiants, l'antéposition y aidant (*Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 136). Dans « Mademoiselle Roxane », ce n'est pas le procédé en soi qui incommode le lecteur, mais le choix et l'appariement des termes, affadis par un trop grand usage. Il faut dire à la décharge d'Anatole France qu'il n'est apparemment que le signataire de ce conte, en réalité écrit par sa maîtresse M^{me} de Cavaillet.

de Fréval ne peut monter à cheval qu'elle ne soit comparée à une Amazone ; M. de Morambert, pour soigner son impuissance, se sent obligé de solliciter « les faveurs de Vénus » en demandant le « secours d'Éros et même d'Esculape » (p. 191) ; il n'est pas jusqu'au jardinier Coiffard qui ne soit au service de quelque dieu, et nul fruit ne mûrit en ses jardins sans le secours de Pomone (p. 153). Le pire est pourtant à venir, et à la fin, comme pour racheter un récit assez scabreux, Régnier prétend lui donner une portée plus élevée, en forçant la serrure interprétative d'une clef de lecture mythologique : par un raccord impromptu, l'histoire d'Anne-Claude et du capitaine se trouve rapportée à celle de Psyché, qui a vu le vrai visage d'Amour. La référence à Psyché est certes omniprésente dans les récits, et avec bonheur. Mais l'exploitation ici incongrue et soudaine, d'un effet presque héroï-comique, est trop artificielle pour que le charme opère.

En second lieu, ce sont les personnages qui laissent perplexe. Là encore, le pastiche est en cause, le problème tenant au choix incertain du modèle. Par moment, Régnier semble imiter les caractères mis au point par les moralistes et les premiers romanciers. Les personnages semblent subordonnés à une démonstration sur la nature humaine et condamnés à la fixité morale. Les personnages secondaires surtout sont assez invraisemblables. Le romancier n'évite pas la rigidité du système, derrière lequel s'effacent les personnalités : le pendant que forment les frères Chaumusy et Verdelot – l'un, fieffé libertin, mû par un amour immodéré des femmes¹ ; l'autre, vertueux d'occasion, qui éprouve pour elles une insurmontable horreur – est trop peu crédible pour ne pas risquer de rompre l'illusion fictionnelle. Quoique assez cocasse, le jardinier est aussi des plus inconcevables, lui qui, tout en excellant dans son art, le tient dans le plus parfait mépris (p. 150-151), crachant avec rage sur tous les légumes à sa portée.

Par moment au contraire affleure un peu plus de psychologie, qui assouplit les types, sans parvenir toutefois à donner plus de vraisemblance aux personnages. Anne-Claude résistera aux meilleurs traitements de son tuteur, prédestinée qu'elle est, par une nature immuable, à l'ingratitude et à la vie d'aventure, de même que le Capitaine Cent Visages reste un incurable brigand, incapable de se laisser toucher par le sacrifice de la jeune fille, dont il abuse sans la moindre vergogne et qu'il veut livrer à la prostitution sans plus d'état d'âme. Les promesses d'un roman d'aventure et d'amour se mêlent au scénario d'un roman libertin de second ordre, et le défaut d'harmonisation dans la conception de ce personnel romanesque hétéroclite vaut maladresse. Les classiques utilisent eux aussi des types moraux rigides, mais d'un dessin plus net, et d'un usage plus franc. Ici, le défaut vient de ce qu'on ne sait décider quelle lecture doit l'emporter : types moraux, ou personnages doués de psychologie ?

À nager entre deux eaux, le roman risquerait de couler tout à fait, s'il n'était en partie racheté par une collection de vigoureux portraits. Il y a en effet un art régnierien du portrait, et

1. Le portrait n'est pas des plus fins, et Régnier donne parfois dans la facilité. On ne citera que ce commentaire des appétits charnels de Chaumusy, d'une finesse discutable : « à trop tendre la corde et à trop bander l'arc il peut arriver qu'elle se rompe » (p. 44).

ce roman ne fait pas exception ; mais alors, Régnier ne s'en tient plus au pastiche, et déploie une verve bien à lui. On pourra se reporter, par exemple, à l'hypocrite portrait de M^{lle} de Vaubercy, tout en auto-corrections espiègles (p. 35), ou aux surprenantes figures de Gogotte Bichelonne (p. 14-15) ou de M. de Verdelot (p. 50-51), lequel rappelle un peu, par sa bonhomie, le brave abbé Hubertet de *La Double Maîtresse*.

Ces portraits ne suffisent pourtant pas à soutenir à eux seuls le roman, dont l'inspiration paraît un peu essoufflée. Pour séduire tout à fait le lecteur, il leur manque une certaine grâce : ces portraits, frappés par un désir un peu trop marqué de surprendre, non par des subtilités nouvelles, mais par la surenchère, rapprochent l'auto-pastiche involontaire.

Là où Régnier échoue encore dans l'imitation trop directe, c'est lorsqu'il reprend la stratégie d'accréditation classique, qui consiste à prétendre l'histoire vraie. L'épilogue tient ce rôle. Le narrateur y prétend s'adresser à un ami et dit tenir son récit de son ami Pierre Davin, de Vernonnes, où l'histoire se déroule. Cette adjonction mal ravaudée n'apporte guère au récit et laisse paraître l'artifice de l'imitation. La même stratégie est plus habilement mise en œuvre dans *La Pécheresse*, où elle est livrée d'emblée et mieux intégrée au récit, ou dans *Le Bon Plaisir*, où elle est rendue nécessaire par la nature fragmentaire des *Mémoires* prétendument retrouvés.

L'échec vient encore de l'imitation peu subtile du pittoresque bon marché des romans de colportage. Les « trucs » du roman d'aventure populaire sont repris à l'état brut : le parler des brigands, par exemple, y est très caricatural (« – J'aurai ta peau, tricheur !/ – Au diable ton lard, couenne de pourceau ! », p. 240) et sonne faux, à l'heure où les naturalistes en ont donné de plus documentés ; les sobriquets des brigands, de même, sont très entendus (Le Frisé, le Camus, Prêt-à-boire...). Ce n'est peut-être pas tant ici les talents de pasticheur de Régnier qui sont en cause que la qualité des modèles devinés, qui sentent un peu la Bibliothèque Bleue ou le roman feuilleton¹ façon Eugène Sue.

Enfin, *L'Escapade* pêche sans doute par un goût un peu boulevardier de l'anecdote croustillante. Là Régnier contrevient au goût classique qui, pour être parfois moralement très libre, demeure indissociable d'un sens des convenances esthétiques. Le récit de la mort de M^{lle} de Fréval, jetée dans les douves de son château par les révolutionnaires, est d'un sensationnel un peu tapageur. Malgré tout et dans le même temps, là où ce roman éveille l'intérêt du lecteur et trompe finalement les attentes, c'est aussi par cette capacité à transgresser les codes du romanesque. La romance, l'idylle promise entre une jeune fille du beau monde et un brigand cèdera la place à la violence et à la cruauté. À la fin, le récit quitte brusquement la voie dans

1. Certains romans de Régnier, même après leur parution en volume, laissent encore deviner leur première publication en revue. Ils se distinguent notamment par un art consommé des chutes de chapitres, l'une des ficelles du roman feuilleton, censée relancer l'intérêt pour la prochaine livraison. Le procédé, trop systématique, peut pourtant devenir un peu lassant (une surprise trop répétée n'en est plus une).

laquelle il semblait trop passivement engagé.

En définitive, si *L'Escapade* paraît moins réussi que d'autres romans, c'est sans doute parce que le contrat de lecture qu'il induit manque de lisibilité. Si l'on a affaire au pastiche d'un roman d'aventure, censé relever des lois du genre, alors l'imitation manque parfois de souplesse. Si l'intention est parodique, alors la distance au modèle est insuffisamment marquée.

Ce roman fait toutefois exception dans l'œuvre de Régnier. Les effets plus heureux sont sans doute le fait d'une meilleure incorporation des lectures classiques, qui s'écarte de la tentation du pastiche au sens étroit du terme. Régnier alors s'assimile la manière classique, la fait sienne, et ne se contente pas d'en piller les « trucs ». Il respecte en cela le précepte des Anciens, qui recommandait l'« innutrition » des auteurs du canon, c'est-à-dire une imprégnation, une infusion lente, résultat de lectures filtrées par un tempérament personnel et décantées par les années. Comme le préconisait Montaigne, Régnier, dans ses tentatives les plus fructueuses, tire profit de ses lectures pour élaborer ses propres conceptions, et le contact des Anciens n'a d'autre bienfait que de « frotter sa cervelle contre celle d'autrui ». Le meilleur Régnier, c'est donc celui qui sait rester lui-même, même lorsqu'il s'ajuste les costumes d'antan. Tel est le Régnier du *Bon Plaisir*.

c. Le cas des *Mémoires de M. de Collarceaux*

Les extraits des *Mémoires de M. de Collarceaux*, qui se donnent avec assez de transparence pour un pastiche des chroniqueurs de la Cour louis-quatorzienne, paraissent plus mûris. Leur dispositif complexe orchestre un savant jeu d'illusionnisme, qui entrelace le réel et la fiction. Un avertissement signé « H. R. » donne pour caution un texte attribué à l'historien bien réel qu'est Pierre de Nolhac, dont il livre un fragment apocryphe (peut-être avec sa complicité). Dans un pastiche de la langue érudite signé de ce grand nom, le fictif M. de Collarceaux est comparé aux mémorialistes attestés Tallemant des Réaux et Saint-Simon. Pour simuler l'authenticité d'une édition savante, Régnier pousse le soin du détail jusqu'à prévoir un renvoi bibliographique... à un texte qui n'existe évidemment pas (« Le lecteur trouvera dans la préface de M. de Nolhac [...] », BP, p. 253). Une note de l'éditeur est également ajoutée, qui renvoie à un hors-texte fantôme :

(1) Les désordres de M^{me} de Langarderie tiennent une grande place dans les *Mémoires* de M. de Collarceaux. Il en fait un compte exact et détaillé. M. de Nolhac leur a donné en ses extraits la place qu'il fallait. [...] (p. 300)

La virtualité du texte source n'empêche pas le pastiche d'un genre : le genre historiographique ici, auquel il ne manque ni la neutralité et l'effort d'exactitude du style, ni les remarques critiques (le pseudo Nolhac écrit par exemple que M. de Collarceaux n'est pas « un écrivain de toute sûreté », p. 253).

Les *Mémoires* proprement dits sont évidemment des faux : on hésite entre l'apocryphe, qui se donne pour vrai, et le pastiche, qui suppose que le lecteur ne soit pas dupe de la mystification. Régnier, sans doute, n'espère tromper personne ; pourtant, jamais l'illusion n'est ostensiblement brisée, comme si l'équivoque devait perdurer. Se risquera-t-on à décrire ces *Mémoires* comme le pastiche d'un apocryphe ?

Les hypotextes du *Supplément* ne sont pourtant pas tous virtuels : les sources réelles sont nombreuses. Mais, contrairement aux sources virtuelles, elles sont implicites. À nous de suivre ce jeu de pistes stimulant, cousu de références et d'allusions. On trouve ainsi le langage de cour et le bel esprit persifleur d'un Saint-Simon ou d'un Tallemant : « [M^{me} de Manissart] a appris son malheur [son veuvage] avec beaucoup de fermeté » (p. 308), note M. de Collarceaux, qui signifie par là que la veuve, après avoir fui son mari par peur de la contagion, s'est montrée fort peu sensible à sa perte.

L'ouverture des mémoires évoque peut-être la grâce un peu surannée d'une Madame de Sévigné lorsqu'elle s'improvise gazetière de Cour :

[...] Sa Majesté a fini sa promenade par la Ménagerie, où le froid a fait périr plusieurs oiseaux rares qui seront difficilement remplacés. Madame la Dauphine en montre un grand chagrin. [...] (p. 257)

Tel autre passage, relatant les cruautés de M. de Chamissy, excédant l'esprit du XVII^e siècle, semble l'embryon d'un roman sadien :

On dit qu'en campagne il se faisait amener des filles sous sa tente ou à son logement et qu'il se plaisait plus à les tourmenter qu'à en jouir. Le fait est qu'une nuit, à Maëstricht, une d'elles avec qui il s'était enfermé sauta par la fenêtre et se tua sur le pavé. On la trouva nue et portant à la gorge des marques qu'elle ne s'était pas faites en tombant. (p. 282-283)

Par ailleurs, en quelques endroits, M. de Collarceaux pastiche « intentionnellement » des auteurs de son siècle. Le statut de tels textes est des plus intéressants : ce sont, en quelque sorte, des pastiches au deuxième degré, des « pastiches dans le pastiche ». Régnier pastiche un mémorialiste qui pasticherait M^{lle} de Scudéry ou La Bruyère. En particulier, les portraits auxquels s'essaie M. de Collarceaux, non contents de singer un jeu de Cour, sont de plaisantes imitations :

[...] La nature n'a point doué Sophryse de ces charmes imposants qui font celui de Xanidée [...]. Elle n'a point cette fureur d'être remarquée qui dégoûte un peu en Belarminde [...]. Elle est elle-même. Sa figure est gracieuse et spirituelle. [...] Certes, elle a infiniment d'esprit, mais elle n'en montre que ce qu'il faut, et aurait garde d'en faire voir plus qu'il ne faudrait. Elle a même celui de ne se point fâcher qu'on en veuille avoir à ses dépens. Elle est fort raisonnable et raisonne si bien que l'honnête Ménidacte [...], son mari, n'a rien à craindre. (p. 297-299)

Dans une veine précieuse, le portrait de M^{lle} Victoire en « Sophryse » rappelle ces bergerades d'une Antiquité décorative qui furent de mode au temps de l'*Astrée* et par la suite de la *Clélie*.

Régnier en reproduit à plaisir l'onomastique, l'emphase théâtrale, la langue qui semble toujours un peu en représentation, et avec cela le goût presque maniaque de la nuance. Ce portrait emprunte sans doute aussi aux *Caractères* de La Bruyère, ainsi qu'au roman psychologique qui naît avec Madame de La Fayette.

Dans un autre portrait, intitulé « Caractère de M. le Maréchal de Vorrailles », on croit d'abord lire en surimpression le célèbre portrait du Duc de La Rochefoucauld par le Cardinal de Retz. Chez Régnier, on lit :

M. de Vorrailles est né avec un je ne sais quoi de si impétueux et de si effréné en lui que le mouvement l'en eût porté fort loin, s'il n'eût arrêté le cours de ce torrent où se mêlait ce qu'il y a en l'homme de plus brutal et de plus dangereux. Dès sa jeunesse, il chercha donc de quoi résister à cette poussée redoutable d'un tempérament dont la fougue menaçait de tout dévaster et de ne rien laisser debout derrière elle. [...] (p. 269-270)

Chez le Cardinal de Retz :

Il y a toujours eu du je ne sais quoi en tout M. de La Rochefoucauld. Il a voulu se mêler d'intrigue, dès son enfance, et dans un temps où il ne sentait pas les petits intérêts, qui n'ont jamais été son faible ; et où il ne connaissait pas les grands, qui, d'un autre sens, n'ont pas été son fort. [...] Il n'a jamais été guerrier, quoiqu'il fût très-soldat. Il n'a jamais été, par lui-même, bon courtisan, quoiqu'il ait eu toujours bonne intention de l'être. Il n'a jamais été bon homme de parti, quoique toute sa vie il y ait été engagé¹. [...]

Ces textes relèvent d'un même art lapidaire du portrait, possèdent un même goût du paradoxe moral. Toutefois les deux fonctionnent comme en pendant : au blâme qui feint de se cacher répond l'éloge qui feint de se contenir ; Retz peint un homme qui avait en lui toutes les ressources pour être excellent, mais qui ne l'est pas, tandis que Régnier peint un homme qui avait en lui de quoi devenir un grand pécheur, mais qui a su combattre ses mauvais penchants. Certes, cette ironie fine et acerbe, ce contraste entre une langue policée et une cruauté d'intention, dans ce mélange si habilement dosé qui fait la saveur de la satire du Grand Siècle, apparaissent plus triomphalement chez le Cardinal. Si la référence est bien celle que prévoyait le jeu, le pastiche amorcé engage peut-être plus un dialogue avec son possible modèle qu'il ne prétend en donner une imitation. Régnier, ainsi, ne donne pas dans la facilité de reprendre le canevas syntaxique sur lequel le texte du Cardinal est bâti, articulé autour de concessives. D'autre part, on sera sensible à la sourde ironie qui affleure dans le portrait parfois grimaçant de M. de Vorrailles, intègre jusqu'à devenir inhumain. Sur ce point, la subtilité de l'élève a dépassé celle des maîtres.

Régnier se montre encore particulièrement subtil quand il superpose les strates stylistiques jusqu'à brouiller les pistes de leurs modèles. Fréquemment, il s'amuse à mimer le style des moralistes. Même ton péremptoire, même sens de la formule, même goût du paradoxe. Mais le phénomène est parfois plus déroutant :

1. « Portrait de La Rochefoucauld par le Cardinal de Retz », *Mémoires I*, éd. Garnier, 1987, p. 374.

La cause de la délicatesse de M^{me} de Langarderie est peut-être moins dans l'amour qu'elle porte à son mari que dans la vanité qu'elle a d'elle-même et qui fait plus le fond de sa vertu qu'aucun principe d'être vertueuse. (p. 260)

Ici, Régnier semble pasticher La Rochefoucauld... qui aurait lui-même pastiché Régnier. Le goût presque maniéré du paradoxe est poussé jusqu'à l'obscurité, et l'on doit relire deux fois cette phrase pour bien en saisir le sens. Le binarisme est achevé, articulé autour des chevilles *moins... que et plus... que*, que Proust, dans son pastiche du conteur symboliste, a remarqué comme un des traits typiques de son écriture. Sans doute, on peut soupçonner Régnier de donner dans l'auto-pastiche conscient. Certains passages attribués à M. de Collarceaux prennent un trop manifeste plaisir à accumuler les singularités du style de Régnier pour que cela soit le fruit du hasard :

Toute fillette qu'elle est, [M^{lle} Victoire de Manissart] se montre déjà femme en plus d'une façon, ne fût-ce que par l'état qu'elle fait d'elle-même et qu'elle veut qu'en fasse quiconque prétend, sinon à ses bonnes grâces, du moins à éviter les impertinences dont elle pique ceux qui ne lui agréent pas et ne font rien pour cela.

Enfin elle est charmante et donne à rire par ses saillies, qui sont promptes et plaisantes, surtout par l'irritation où elles jettent M^{me} la maréchale, si entichée d'étiquette et qui ne se doute guère qu'elle y contrevient bien davantage par ses hauteurs, ses colères et ses fracas que sa fille ne s'en éloigne en prenant sur chacun des libertés sans conséquence.

Quoi qu'il en soit, l'hôtel de Manissart est un des endroits les plus curieux du monde par les disparates qu'il contient et les originaux qui l'habitent. Il vaut qu'on y fréquente, ne fût-ce que pour la vieille M^{lle} de Manissart. [...] Si elle se hasarde en esprit aux contrées les plus lointaines, elle ne met guère le pied hors de chez elle. (p. 265-266)

M. de Collarceaux emprunte à son auteur sa phrase en arabesque, qui progresse en se nuancant et en se contredisant, son symétrisme maniaque, sa syntaxe contrastive, sa propension à sérier les subordonnées en *que*. Faut-il y voir une part d'autodérision légère, ou un retour involontaire du naturel ?

Toujours est-il que Régnier, dans ce texte, exhibe ses talents de pasticheur avec ostentation – trop, peut-être, comme s'il voulait nous prouver, lorsqu'il recourt au pastiche, l'entière maîtrise qu'il conserve sur son écriture ainsi que son insubordination d'artiste. L'auteur du *Bon Plaisir* réussit donc des pastiches malgré cette insubordination – et même paradoxalement : grâce à elle. Le pastiche à la façon de Régnier (et le constat est reconductible pour France et Boylesve), trouve pleinement son rôle dans un des grands principes de la modernité, à savoir la promotion de l'individualité de l'artiste. En cela, cette forme du pastiche se distingue radicalement de l'imitation préconisée par les classiques. Dans leurs plus habiles manifestations, les pastiches de Régnier, de France et de Boylesve ne sont pas seulement (et peut-être même : ne sont pas d'abord) des instruments à remanier les textes du passé, ils sont aussi des outils opérants pour travailler le vaste chantier de la modernité.

d. À pastiches classiques, écrivains modernes ?

La question du pastiche alimente une réflexion sur le rapport des trois auteurs à l'esthétique classique, mais permet aussi de préciser leur positionnement dans le débat sur la modernité.

Constat majeur maintenant étayé, les trois projets restent irréductiblement personnels, et leur traitement de la littérature classique tient effectivement plus de l'assimilation que de l'imitation. Aussi le nom de pastiche, compris comme investissement d'une forme d'écriture préexistante, donne-t-il une idée réductrice de leur démarche, en ce qu'il sous-entend une fin orientée vers un modèle passé, dont il s'agit d'épouser au plus près la forme¹. Or les trois écrivains procèdent à l'inverse – Régnier le plus manifestement, car son écriture est tout entière tendue vers des préoccupations qui lui sont contemporaines (traduire le désir, suggérer des impressions, mettre en cause la source subjective, laisser deviner un monde derrière la conscience...). C'est bien le sens de la remarque de Marie-Claire Bancquart qui écarte elle aussi la notion de pastiche à propos de l'œuvre francienne : « c'est un mouvement de désir, qui ne s'arrête pas au stade du pastiche, mais donne d'emblée une adaptation du texte emprunté. Celui-ci est modifié, biaisé, de telle sorte qu'il s'oriente dans le sens du tempérament d'Anatole France² ». Gustave Lanson aboutissait à la même conclusion au terme d'une comparaison entre un passage de Voltaire et un extrait de la *Rôtisserie* : « l'artiste est trop grand pour se confiner dans le pastiche ». Car à l'occasion « une phrase exquise [...] met dans cette image du XVIII^e siècle une note d'art contemporain ; une poésie qui n'est pas du XVIII^e siècle se répand sur le dessin précis de la scène [...], la poésie d'un paysage moderne³ ».

La langue classique est donc pour ces écrivains un point de départ, non une ligne d'arrivée ; un moyen, et non une fin. C'est bien une forme (et donc une sensibilité) nouvelle qu'il s'agit de forger, fût-elle faite pour partie de débris anciens. Rien d'anti-moderne, donc, dans ces projets, au sens où les romanciers cultiveraient des formes périmées pour elles-mêmes. Le concept de pastiche ne suffit décidément pas à rendre compte de la complexité réelle de ces écritures, hybrides, et qui s'assument telles. Au mieux, le pastiche n'est qu'une étape de leur programme poétique. S'assimiler – c'est-à-dire littéralement « faire sien » – le style classique, c'est certes manifester l'envie de s'incorporer une tradition, mais sans s'y aliéner, sans rien céder de l'ambition de faire, avant tout, œuvre personnelle.

1. « On a en effet prétendu que les romans de M. de Régnier ne sont, au fond, que de très beaux pastiches des conteurs des XVII^e et XVIII^e siècles. C'était entendre bien mal le sens du mot pastiche, et faire au romancier une critique qui ne tenait pas debout. Qu'est-ce que pasticher ? C'est reproduire le plus exactement possible, en en conservant même jusqu'aux défauts, qu'on voit ou qu'on ne voit pas, selon le cas, le modèle qu'on s'est donné. [...] Voit-on rien de pareil chez M. de Régnier ? Il apparaît bien que ses modèles, pour ses romans, ont été ces conteurs du XVIII^e siècle [...]. Mais il faut reconnaître aussi, d'abord qu'il n'a pas gardé ce style tout entier, quant à sa construction, et ensuite qu'il y a ajouté ce qui est bien à lui : son don d'image et ses grandes qualités de poète ». Tel est l'avis du jeune Léautaud, qui ne reconnaît guère de pastiche, chez Régnier, que *Le Bon Plaisir* (Henri de Régnier, Bibliothèque internationale d'édition, E. Sansot et C^{ie}, 1904, p. 21 et 30).

2. M.-C. Bancquart, « Introduction », *Anatole France. Œuvres.*, t. I, *op. cit.*, p. XX.

3. G. Lanson, *L'art de la prose* (1905-1907), *op. cit.*, p. 282.

Décréter Régnier ou même France « anti-modernes » est donc bien excessif, même s'il est évident qu'ils se méfient d'une certaine modernité, lorsqu'elle devient culte excessif de l'originalité et extravagances auto-complaisantes. Modernes, sans doute ; modernistes, jamais. À cet égard, les emprunts formels au classicisme sont aussi un garde-fou contre le modernisme. Dès lors, il faut bel et bien reconsidérer ou abandonner l'appellation de pastiche pour décrire de telles œuvres, étant donné que le soupçon d'anti-modernisme pèse sur cette pratique, comme le remarque Paul Aron : « Le pastiche est peu ou mal considéré dans le monde des lettres. Il va en effet à l'encontre de l'esthétique de l'originalité qui prévaut depuis l'avènement du Romantisme¹ ». La question du pastiche a partie liée avec celle des différentes Querelles des Anciens et des Modernes. Mais les pasticheurs sont-ils nécessairement des partisans des Anciens ? Le pastiche est-il incompatible avec l'esprit de modernité ? La réponse n'est pas toujours simple. Toutefois, si l'on veut voir dans ces contes et romans des œuvres profondément hybrides, réconciliant classicisme et modernité, alors la notion de pastiche, trop solidaire de celle d'arrière-garde, doit encore être évitée.

Cependant, une certaine pratique du pastiche peut bel et bien trouver sa place dans des desseins qui ne seraient pas conservateurs, ni modernes d'ailleurs, mais plutôt visionnaires. Ne serait-ce pas en effet faire œuvre postmoderne avant l'heure que d'exhiber les fragments d'un héritage ? C'est une piste lancée par Genette dans *Palimpsestes*². À la Belle Époque, se tourner vers l'héritage classique, c'est en somme une autre manière de refuser un héritage – moderne –, celui des pères, en se tournant vers celui des grands-pères. Cela concernerait peut-être France et Boylesve plus que Régnier, qui lui s'est davantage reconnu dans plusieurs de ses modernes prédécesseurs. Le pastiche, en tant que critique en creux de la modernité, pourrait bien s'inscrire dans un projet postmoderne, en ce sens qu'il jette une forme de discrédit sur les valeurs modernes. La nouveauté à tout prix, l'inépuisable créativité artistique sont dénoncées comme des impostures par cette pratique. Ce qui ne signifie pas que la pensée humaine stagne : ainsi, quand bien même Boylesve ou France reproduirait à s'y méprendre l'œuvre classique, à l'instar du personnage de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, il conviendrait encore de s'interroger sur la signification nouvelle que prend nécessairement une telle œuvre dans son anachronisme. À pastiche classique, donc, geste en partie postmoderne ? Nous laissons la question en suspens pour la reprendre ultérieurement³.

De cette enquête, il ressort que le terme de pastiche, même limité à son acception linguistique et stylistique, doit être utilisé avec prudence. Entendue dans un sens trop réducteur, l'étiquette risquerait de donner de ses auteurs l'image de classiques rétrogrades, ce qu'il ne sont

1. P. Aron, *op. cit.*, p. 5.

2. G. Genette, *op. cit.*, p. 290.

3. Voir *infra*, p. 506 *sqq.*

assurément pas. D'abord, comme le dit Paul Aron, le pastiche reste, dans les esprits, un genre mineur : affubler de cette étiquette les romans de la trempe de *La Pécheresse* ou des *Dieux ont soif* revient à les tenir dans un oubli relatif et immérité. Mais surtout, ces romans gagnent à ne pas être lus seulement comme des pastiches, en ce sens qu'ils ne constituent pas, avant tout, une œuvre au second degré : l'étiquette risque d'éclipser leur intérêt véritable. Au reste cet effet de pastiche de la langue classique est un leurre qui dissimule des écritures profondément personnelles, très conscientes d'elles-mêmes et en même temps travaillées par des angoisses enfouies, parfois bien modernes. L'appellation de pastiche méconnaît l'intérêt d'œuvres qui, à la veille des grands bouleversements esthétiques du XX^e siècle auxquels elles paraissent si étrangères, proposent pourtant d'intéressantes visions du monde, des hommes et de la littérature.

D. Conclusion. Des classiques en 1900 ou des modernes en costumes classiques ?

De ce chapitre, il appert que les emprunts historiques ne sont pas si importants qu'on pouvait l'escompter, bien que, cumulés, ils contribuent à donner à ces proses le vernis de la langue classique. Chez Régnier, mais aussi chez France et chez Boylesve de façon moins évidente, les romans du classicisme le plus avoué sont en fait travaillés par d'importantes préoccupations modernes, si bien qu'on pourrait être tenté de ne plus voir dans les beautés délibérément désuètes de ces textes qu'un effet de riche facture, où les démarquages classiques vaudraient avant tout comme gages de qualité.

De cette savante hybridation, faut-il donc conclure à un classicisme de façade, à une contrefaçon, qui dissimulerait les hommes profondément modernes que sont Régnier, France et Boylesve même lorsqu'ils revêtent les costumes de l'Ancien Régime ? Le problème ne semble pas se poser ainsi. D'abord parce qu'aucun des trois n'envisage les choses en terme de rétrospective ou de mode. Abel Hermant, dans un numéro d'hommage à Anatole France¹, qui vient d'atteindre quatre-vingts ans, le loue pour des raisons voisines : si le maître s'exprime apparemment « avec le même naturel, la même aisance que Voltaire », il note « que M. France n'est pas un contemporain de Voltaire et que, partant, son français a bien des chances pour être aussi artificiel que celui de Flaubert ou de Goncourt » bien qu'on ne sache « le convaincre d'artifice » et que le résultat soit des plus « naturel[s] » : « Quelle est sa recette ? Je n'en sais rien. [...] Il n'y a point trace d'archaïsme, ni de pastiche, et les néologismes tolérables ne l'effraient pas ». Hermant cède alors la parole à son avatar M. Lancelot, dont les conclusions rejoignent en partie les nôtres :

M. Anatole France ne se pique pas de purisme et [il évite] plutôt les locutions archaïques, c'est

1. A. Hermant, « Anatole France et la Littérature française », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, « Le jubilé d'Anatole France », 19 avril 1924, p. 2.

qu'il n'essaie point de tourner la loi de perpétuel changement à laquelle doivent rester soumises les langues encore vivantes ; mais il connaît aussi tous les écueils où le pourraient entraîner ce courant, et j'admire comme il garde d'y échouer, par la seule vertu de son érudition, de sa mesure et de son goût. Le miracle, à mon sens, est qu'il parle un français classique, et cependant qui porte la date d'aujourd'hui...

La langue d'Anatole France n'est pas actuelle bien qu'elle soit classique, elle est actuelle *parce qu'elle est classique*.

Classiques ou modernes : si la question n'est pas pleinement pertinente, c'est aussi parce que ce qui semble faire l'intérêt des hybridations observées, c'est bien leur irréductible tension – tension linguistique qui traduit une tension entre deux visions du monde, entre lesquelles ils sont partagés (Régnier et Boylesve plus anxieusement peut-être que France) : la première, tributaire de l'époque, laquelle, profondément subjectiviste, accorde le primat aux perceptions et aux sentiments individuels, et la deuxième, celle des classiques qui se meuvent dans un monde d'essences stables et objectives, dont le langage, code rigide, peut aisément s'emparer. Le contexte est éclairant : on a assez déclaré la crise du langage à la fin du XIX^e siècle pour qu'il soit besoin d'y revenir maintenant. Peut-être ces écrivains espèrent-ils dépasser cette crise, pour se ressaisir du monde, grâce à la langue classique – au moins dans l'illusion d'un roman. Telle est l'hypothèse que nous avons formulée dans l'introduction de cette partie, et dont il reste à vérifier la validité.

Le dernier chapitre poursuivra l'idée que ces auteurs ne sont ni des classiques égarés en un siècle moderne (leurs préoccupations sont bien de leur temps), ni des modernes accoutrés en classiques (leurs sensibilités s'accordent à l'esprit classique d'une façon qui n'a rien de superficiel ni d'artificiel¹). Ce sont plutôt des écrivains qui, nonobstant les modes, essaient d'adapter des solutions classiques à des problèmes bien modernes. Boylesve pointe l'un d'eux :

Paris a pu être favorable autrefois au développement de l'art classique proprement dit, c'est-à-dire de cet art essentiellement poli, essentiellement général, qui était la fleur d'une société unie et polie. [...] Mais aujourd'hui Paris n'a plus de société, c'est le chaos².

Le classicisme est né de la société parisienne, laquelle est à l'époque moderne menacée de dissolution morale. Pourtant, le pessimisme de la remarque n'est peut-être pas sans espoir. La langue pseudo-classique dont Boylesve et ses aînés sont les ingénieurs aurait pour objectif de recréer les liens perdus, entre les hommes notamment, pour faire renaître une forme de sociabilité dont il reste à définir les contours.

1. C'est avec une pointe d'ironie que Régnier expose la manie de son personnage Charles Lauvereau, vêtu, dans l'intimité, à la mode du XVIII^e siècle : « Il ressemblait à la fois à un portier de comédie, à un philosophe de Greuze et à un bonhomme de Chardin » (PV, p. 43). L'anachronisme composite frôle l'arlequinade, et Lauvereau lui-même en fera le constat à l'occasion d'un bal costumé : « Ces costumes du passé ne sont beaux et vivants que pendus à un clou ou tenus à la main. Seulement alors ils évoquent quelque chose. Sur le mannequin même ils ont encore une sorte de vie mystérieuse, mais, sur le dos de nos contemporains, ils sont piteux et lamentables » (*ibid.*, p. 111).

2. R. Boylesve, *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 1.

Chapitre VI.

Les vertus cohésives d'écritures pseudo-classiques

Si les airs classiques de ces textes ne s'expliquent tout à fait ni par la reviviscence de la langue d'Ancien Régime, ni par l'art du pastiche, alors à quoi tiennent-ils en premier lieu ? La piste du pastiche fut utile en ce qu'elle porte l'attention sur des phénomènes stylistiques plus que linguistiques. Après avoir mené une enquête sur la dette des trois écrivains envers un imaginaire linguistique classique, après avoir observé le double univers linguistique (classique et moderne) dans lequel ils s'inscrivent en vérité, il faut maintenant essayer d'interpréter ces gestes stylistiques complexes et de mettre au jour les aspirations profondes qui sous-tendent leurs options stylistiques les plus personnelles. Dorénavant il ne s'agit plus, contrairement aux trois chapitres qui précèdent, de confronter ces langues à des références extérieures (les données culturelles que sont les langues classiques et modernes), mais bien de cerner ce qui fait la saveur propre de ces écritures, pour ainsi dire en elles-mêmes. Pas question toutefois de perdre de vue la question classique : simplement, il s'agira moins de confronter les textes aux modèles préexistants que d'explorer leur fonctionnement propre, que de révéler la subtilité de systèmes linguistiques qui n'ont pas besoin de se mesurer à d'autres pour trouver leur cohérence. C'est dans ces perspectives qu'il sera possible de suivre et d'interpréter les lignes de convergences qui existent entre des imaginaires classiques et des complexions d'artistes singuliers.

Cette nouvelle démarche, résolument pragmatique, a aussi pour avantage de mieux rendre compte d'une conception contemporaine du travail de l'écrivain. Pour le dire simplement, si le classicisme de 1650 évaluait l'écrivain par son habileté à investir le *génie* de la langue, le classicisme de 1900 l'appréhendait d'abord par son *style*. En envisageant à présent la manière dont les emprunts extérieurs s'accordent en fait à des tempéraments singuliers, on étudiera comment s'articulent, non seulement des imaginaires (chap. III et IV) et des modèles linguistiques (chap. V) exogènes, mais encore des sensibilités personnelles et qui se veulent telles. Au-delà

de ce que ces auteurs doivent à une époque ou l'autre, au-delà de l'opposition entre le classique et le moderne, il s'agit bien à présent d'examiner la composition de styles, au sens moderne du terme.

L'un des principaux dénominateurs communs qui semble exister entre l'imaginaire de la langue classique et la vision du monde propre à France, à Boylesve et à Régnier, consiste en une volonté de *liaison*. C'est un lieu commun répandu alors qu'assimiler classicisme et cohésion, modernité et dispersion. La modernité dénoncera au XX^e siècle encore l'artificialité de la langue, qui prétend ordonner un monde essentiellement chaotique. Claude Simon tiendra pour responsable de cette imposture la syntaxe elle-même, cette « fade ordonnance, ce ciment bouche-trous indifféremment apte à tous usages et que le rédacteur de service verse comme une gluante béchamel pour relier, coller tant bien que mal ensemble, de façon à les rendre comestibles, les fragments éphémères et disparates de quelque chose d'aussi indigeste qu'une cartouche de dynamite ou une poignée de verre pilé¹ ». À l'aube du siècle, on observe deux réactions à cette prise de conscience : d'aucuns veulent une langue déliée, purgée autant que possible de ses outils d'enchaînement logique, une langue mimétique du désordre universel – les styles coupés d'un Jean de Tinan ou d'un Édouard Dujardin, par exemple, s'inscrivent pour différentes raisons dans cette démarche – tandis que d'autres résistent au contraire par une syntaxe chevillée aux outils liants surabondants – tel Régnier ou Proust.

Le classique est celui qui ne doute pas du pouvoir des mots à cerner les contours du monde, à l'encontre de la doxa moderniste, qui s'accommode de l'impuissance du langage, de ce que George Steiner désigne comme la « rupture de l'alliance entre mot et monde [...] qui définit la modernité elle-même² ». Le classique, lui, croit en cette « alliance entre mot et monde ». En ce sens ni modernes ni classiques, Régnier, Boylesve et France constatent la déliaison mais ne s'y résignent pas : quand bien même ce ne serait qu'une illusion, leur style est fait pour partie du fantasme d'un lien retrouvé. Et s'ils ne peuvent plus véritablement croire à l'adéquation de la langue et du monde, reste au moins un puissant sentiment d'adéquation entre la langue et la langue – c'est-à-dire entre les manifestations linguistiques particulières et ce qu'on a longtemps appelé le génie de la langue, et qu'on pourrait peut-être appeler aussi, à la suite de Noam Chomsky, sa structure profonde³. C'est le sens de l'étude de Gilles Siouffi, pour qui la lecture des œuvres classiques provoque spécifiquement un tel sentiment :

1. C. Simon, *Le vent*, Minuit, 1957, p. 226-227.

2. G. Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens* (1989), Gallimard, coll. « NRF Essais », 1991, trad. M. R. de Pauw, p. 121.

3. De fait, N. Chomsky observe que la *Grammaire* de Port-Royal présuppose elle aussi des procès mentaux universels en amont de leur expression particulière. La langue est conçue comme une sorte de miroir de l'esprit, dont les rouages sont communs à tous les hommes : voir chap. premier de *Le langage et la pensée* (*Language and Mind*, 1968), trad. C. Bourgois et L.-J. Calvet, Payot et Rivages, 2009. G. Siouffi rappelle également que l'idée d'une « grammaire générative » a été inspirée à Chomsky par des philosophes de l'âge classiques comme Humboldt (G. Siouffi, *Le génie de la langue française, Étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Honoré Champion, 2010, p. 29).

Par la lecture [des classiques] nous sommes [...] baignés dans un sentiment particulier de notre propre langue qui confirme, éveille ou réaccorde en nous un certain besoin d'adéquation. Il n'est pas douteux – mais nous nous garderons bien d'y voir le reflet d'un quelconque « miracle classique » – que certaines phrases de ces auteurs nous procurent ce qu'on pourrait appeler un « assentiment linguistique » propre à nous rendre particulièrement sensibles les structures de notre propre langue, telles que celles-ci nous semblent avoir été définies par l'enseignement des grammairiens¹.

Ce sentiment de coïncidence n'est pas seulement de nature linguistique. Paul Valéry voit en la liaison une qualité classique (et même une faculté) dont l'enjeu excède les questions d'expression, en ce que cette liaison jouerait un rôle dans le développement de la « conscience » : « Plus [la conscience] absorbe ou subit de relations, plus elle se combine à elle-même, et plus elle se dégage et se délie ». Ce qui le conduit à ce paradoxe qu'« un esprit entièrement *relié* serait bien, vers cette limite, un esprit infiniment *libre*, puisque la liberté n'est en somme que l'usage du possible, et que l'essence de l'esprit est un désir de coïncider avec son tout »². Les sciences cognitives confirmeraient peut-être cette intuition en traduisant le gain en terme de connexions neuronales. Toujours est-il que l'idée a de quoi séduire Régnier, attentif à se rassembler, à ne pas épuiser en tâches extérieures les forces vives de son moi.

Enfin, d'un tout autre point de vue, si les représentations attachées à la langue classique en font la langue de la liaison, c'est qu'elle est vue aussi comme langue de la sociabilité par excellence. Les liaisons sémantiques et syntaxiques seraient le reflet des liaisons sociales orchestrées par cette langue. Voltaire en relaie l'idée dans son *Siècle de Louis XIV* : « L'esprit de société est le partage naturel des Français [...]. La langue française est de toutes les langues celle qui exprime avec le plus de facilité, de netteté et de délicatesse, tous les objets de la conversation des honnêtes gens³ ». C'est pourquoi ce chapitre, dans une première section, montrera comment France, Boylesve et Régnier ont d'abord cherché à recréer dans leur style même une forme de sociabilité. Une deuxième section focalisera l'attention sur l'écriture cohésive de Régnier, en portant un éclairage classique sur quelques-uns de ses plus remarquables stylèmes pour mieux interroger leur signification.

A. Refonder une communauté interprétative (France, Boylesve)

Par le concept de « communauté interprétative⁴ », Stanley Fish a souligné la pluralité des interprétations possibles d'un même texte, donnant à la lecture – qui occupe le devant de la

1. G. Siouffi, *ibid.*, p. 8-9.

2. P. Valéry, « Fragment d'un Descartes », *Variété II* (1929), *op. cit.*, p. 149.

3. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, chap. XXXII, 1751.

4. Développé pour la première fois dans S. Fish, « Interpreting the Variorum », *Critical Inquiry*, 1976.

scène dans la recherche des années 70 – un rôle majeur dans la construction du sens d'un texte. Il n'existerait pas une mais de multiples communautés interprétatives, avec chacune ses codes propres. Le postulat théorique concorde avec la vision de la littérature chère à un auteur comme Anatole France, en ce qu'elle s'oppose avec force à toute vision formaliste, qui voudrait le sens contenu dans le texte indépendamment des lectures qui l'actualisent. À l'heure où déjà, l'on clame partout l'incommunicabilité entre les êtres et où émerge le dogme de l'autoréférencialité littéraire, annonçant au loin les théories formalistes, les romans de France, de Régnier, de Boylesve, cherchent au contraire à redessiner les frontières d'une communauté interprétative « classique », établie sur l'intuition que le sens est co-construit par l'auteur et le lecteur. En outre, se trouvent redéfinies les dimensions de cette communauté interprétative, réduite parfois à un groupe presque privé d'esthètes ou d'érudits, par les littératures symboliste ou décadente notamment.

Cette section adopte une démarche inductive et pragmatique. On est parti des effets classicisants des textes pour organiser leur description. Les effets mis au jour convergent vers un même point de fuite, à savoir une écriture attachée à réaffirmer son pouvoir de communication, à recréer des liens entre auteur et lecteur mais aussi à rétablir le dialogue avec les auteurs du passé, pour fonder une communauté choisie aux larges frontières. Sans doute, on peut y voir, à une époque d'individualisme croissant, la volonté de retrouver un esprit plus collectif, à l'exemple des Classiques français, fédérés autour de la Cour et de la ville¹. Mais ce n'est pas ce qui préoccupe France, Boylesve et Régnier, dont le lien avec la société contemporaine est beaucoup plus problématique. Le projet déborde le bénéfice immédiat lié aux circonstances ; ces écrivains ne sont pas des réformateurs des mœurs. Cette communauté à rassembler, c'est davantage une communauté transhistorique, qui réunit aussi bien les grands esprits du passé que ceux qui viendront dans le futur. Mais cela sera examiné dans la quatrième partie de ces travaux².

Pour l'heure, ce sont les moyens de cette écriture de la sociabilité qu'il faut passer en revue. La verve des trois écrivains s'exprime dans une expression volontiers dense et économe. À ce titre, elle n'est pas sans rapport avec les saillies qu'affectionnaient les beaux esprits du passé. Mais elle n'a pas vocation à se figer en formules ou en aphorismes. Elle tend avant tout à

1. H. Peyre, dans son essai sur le Classicisme, souligne l'étroitesse du lien entre la littérature du XVII^e siècle et le milieu qui l'a favorisée, décliné en deux pôles, Paris et Versailles. Il existerait un accord profond entre l'auteur classique et son milieu. Globalement, cette société rigoureusement hiérarchisée accepte l'ordre établi. Pour autant elle ne renonce pas à toute individualité. Mais l'individu n'a pas vocation à l'isolement : c'est un élément de la société (*Qu'est-ce que le classicisme ?*, *op. cit.*). R. Boylesve voit lui aussi un lien entre lien social et liaison stylistique : « Cette charmante vie par groupements choisis, où l'on lisait pour ainsi dire tout haut, fut bouleversée à la fin du dix-huitième siècle. Les malheurs publics et particuliers obligèrent chacun à se replier sur soi-même », en conséquence de quoi « la littérature se multiplia, s'émietta, s'éparpilla » (« Liberté et littérature » [conférence prononcée 9 mai 1921 à Tours], *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 154-155).

2. Voir notamment les réflexions sur la contemporanéité et l'idée d'une communauté temporelle, *infra*, p. 512 *sqq.*

dynamiser l'écrit en lui rendant son statut de *parole* au sens fort du terme. Cette ambition d'une écriture qui garderait la trace d'une oralité première, Pierre Van den Heuvel en formule clairement les enjeux dans *Parole, Mot, Silence*. Après avoir convenu d'appeler *parole* la « parole orale » et *mot* la « parole écrite », il rappelle que « le mot est, à l'origine, la transcription de la parole. La parole fut avant le mot. L'écriture est "substitutive" par rapport au langage phonétique¹ », d'accord en cela avec Anatole France². Ce qui fait la force de la parole, c'est son volume sonore, les variations de son débit, les nuances de son intonation, les gestes et mimiques qui peuvent l'accompagner, qui ont un impact immédiat sur l'interlocuteur visé. Mais elle a une faiblesse : sa fugacité, qui résulte de sa dépendance à un contexte d'émission³. La question se pose alors en ces termes :

De quels subterfuges l'écriture peut-elle alors user pour préserver la richesse de la parole dynamique, si directe ? [...] Comment le mot si déficient peut-il assurer son fonctionnement tardif de parole ? Comment l'écriture, qui fige, peut-elle compenser ces pertes par des signes graphiques, préserver l'avènement possible d'une situation intersubjective et, dans le mot, sauvegarder la force dynamique de l'expressivité dialogique⁴ ?

De tels enjeux sont à l'horizon de l'étude qui suit, et il faudra être attentif aux solutions trouvées par les trois écrivains pour rendre aux mots une forme de spontanéité et faire de l'écrit un échange vivant⁵.

Tous les efforts visent donc à donner au lecteur un rôle actif majeur dans l'accomplissement de l'œuvre, qu'il lui revienne de déplier les non-dits d'un style concentré, de décrypter les détours ou les sous-entendus de l'ironie, ou même de laisser naître dans son imagination un décor et des personnages surgis d'une description répugnant à l'exhaustivité⁶. Dans tous les cas, les auteurs généreux que sont France, Régnier et Boylesve accordent toute leur confiance à l'intelligence du lecteur, dont ils veulent expressément se faire entendre. Il ne s'agit pas de compliquer gratuitement le jeu de la lecture, mais d'aiguiser la compréhension dans le cadre d'une lecture complice. La rupture est ainsi consommée avec l'hermétisme volontaire de certaines œuvres du siècle finissant, ces livres très sélectifs de leurs lecteurs, qu'on accusa parfois ne pas vouloir être lus, et qui mettent celui qui échouerait à en percer les arcanes dans la posture inconfortable de

1. P. Van den Heuvel, *Parole, mot, silence*, José Corti, 1985, p. 47.

2. Voir *supra*, p. 227.

3. « Le *mot*, la parole écrite vue dans son rapport avec l'oralité, est pauvre. Il ne possède ni les propriétés d'ordre phonique, ni l'escorte du gestuel, ni la situation intime qui font la richesse du parlé. Comme la peinture, le mot artistique est un *arrêt*, l'écriture une procédure qui *fixe* la parole et lui ôte les variations expressives » (*ibid.*, p. 48).

4. *Ibid.*

5. De toute évidence, France, le plus manifestement, troque l'idéal *oratoire* des classiques contre un idéal *oral*.

6. Dans l'essai désormais classique *Lector in fabula* (1979), Umberto Eco en fait la spécificité de toute lecture, en particulier celle des œuvres de fiction. Entérinant les postulats de la sémiotique et de la pragmatique, il étudie les modalités de cette « coopération textuelle ». Nous n'étudierons, nous, que les effets qui sollicitent le plus manifestement la collaboration interprétative du lecteur, en ce qu'ils naissent d'une expression intentionnellement lacunaire.

l'intrus. Les manières empruntées aux Classiques ménagent certainement un plus chaleureux accueil.

L'étude s'organisera en trois points, trois grands ensembles de procédés qui firent la gloire de la littérature classique avant de faire les délices de France, de Régnier et de Boylesve. Comme toute classification, celle-ci comporte ses limites, les catégories se chevauchant en partie : l'analyse du texte reste première et ne doit pas, pour garder sa souplesse, forcer le classement. Sera étudiée en premier lieu la tendance à l'économie : le sens est à chercher dans les présupposés de l'expression ; au lecteur de les restituer. En deuxième lieu, sera analysée la propension à faire surgir le sens de la confrontation inattendue de deux expressions. En dernier lieu, on examinera les effets qui naissent des détours de l'expression, de ses sous-entendus, sur lesquels reposent notamment l'ironie. Pour le succès de ces différents effets, reposant tous sur une expression indirecte ou incomplète, la participation active du lecteur est requise, ce qui a pour conséquence de sceller étroitement sa complicité avec l'auteur.

Les travaux de Raphaël Baroni¹ donnent davantage de portée à ces analyses, si l'on accepte d'acclimater des notions narratologiques dans le champ stylistique. Raphaël Baroni étudie les « modalités thymiques » – autrement dit inductrices d'émotions – responsables de ce qu'il appelle la « tension narrative », qu'on définira provisoirement comme le moteur de l'intérêt éprouvé dans un récit². Importer des concepts narratologiques en stylistique semble légitime dans la mesure où, dans le cas de la fiction³, grammaire de texte et grammaire de récit concourent au même but évident, maintenir vif l'intérêt du lecteur⁴.

En particulier, Raphaël Baroni montre comment les phénomènes structurels du récit, comme par exemple l'ellipse ménagée à la fin d'un chapitre, invitent le lecteur à « participe[r] activement à l'interaction discursive⁵ » en comblant les manques. De même, les (volontaires) lacunes sémantico-syntaxiques n'induisent-elles pas ce que le narratologue appelle encore une « participation cognitive accrue⁶ » ? À cet égard le présupposé, la surprise et le sous-entendu qui formeront le cœur de cette section sont autant de phénomènes de « réticence textuelle », pour reprendre cette fois l'expression de Barthes.

Raphaël Baroni définit trois modalités thymiques, trois ressorts de la tension narrative : la *curiosité*, la *surprise* et le *suspense*. En reprenant ses définitions, il apparaît que ces notions re-

1. R. Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, 2007.

2. Pour une définition plus satisfaisante, voir *infra*, p. 607.

3. La précision est importante. Les enjeux ne sont pas les mêmes pour l'essentiel des discours non fictionnels. Raphaël Baroni note à ce propos combien le discours fictionnel contrevient au « principe de coopération » de Grice : le récit, pour qu'opère la tension narrative, n'a pas toujours pour visée l'efficacité maximale de l'échange d'information.

4. R. Baroni remarque d'ailleurs que l'idée d'une homologie entre structures grammaticales et structures narratives a essaimé, depuis la « syntaxe narrative » de Greimas, qui analyse la quête du héros comme le « parcours conjonctif d'un Sujet tendu vers un Objet » (*ibid.*, p. 68).

5. *Ibid.*, p. 96.

6. *Ibid.*, p. 99.

couvrent au moins en partie celles que nous proposons pour l'étude de phénomènes stylistiques, le *présupposé*, la *surprise* et le *sous-entendu*.

La curiosité, selon Baroni, repose sur l'« effacement partiel d'un événement crucial¹ », effacement dont le lecteur a conscience. De la même façon, le présupposé ne repose-t-il pas sur l'effacement d'une information essentielle, que le lecteur doit reconstituer – en remontant jusqu'à elle, par induction ?

La surprise au sens de Baroni résulte de « la dissimulation provisoire d'une information cruciale² ». Le même dispositif existe à l'échelle linguistique et d'heureux effets naissent du surgissement d'informations jusque là ignorées, d'associations inattendues, de formulations incongrues.

Enfin, le suspense en appelle à l'anticipation d'événements non encore révélés ou non encore survenus. C'est donc à l'esprit déductif du lecteur qu'il faut faire appel. Le sous-entendu exerce aussi la sagacité du lecteur en ce sens : c'est ce qui le distingue du présupposé. Dans le cas du présupposé, l'information manquante est contenue virtuellement dans le texte même ; dans le cas du sous-entendu, elle est à chercher en dehors. Le présupposé réclame une activité interprétative « ascendante », le sous-entendu une démarche « descendante »³.

Bien sûr, il y a des limites à ces rapprochements de concepts. Ainsi, la curiosité et le suspense impliquent un ordre événementiel. La curiosité provoque un diagnostic et cherche à reconstituer ce qui s'est passé. Le suspense fait naître des pronostics sur ce qui aura lieu ou sur ce qui sera révélé. Or dans les phénomènes linguistiques qui vont être analysés, la révélation ne dépend guère d'une succession extérieure à celle du texte même, de l'ordre des mots.

Mais l'intérêt de ces comparaisons, même imparfaites, est de décrire de façon pragmatique des dispositifs analogues. Raphaël Baroni invoque Umberto Eco, pour qui l'élaboration de récits peut exploiter soit des schèmes « sur-codés », qui ne laissent rien à deviner, soit des schèmes « sous-codés », qui préservent les incertitudes de l'intrigue. Les mêmes choix s'imposent au plan stylistique : on peut tout dire, ou réserver des informations. Le bénéfice de la deuxième option est pluriel. D'abord, on l'a dit, elle soutient l'attention du lecteur. Ensuite, elle oblige le lecteur à abandonner certains préjugés, en les détrompant. Enfin, et réciproquement, elle tire partie de ces mêmes préjugés, qui ne sont pas nécessairement néfastes dans cette double-économie : les trois couples de modalités narratologique et stylistique motivent le préjugé, en tant que fond commun des communautés interprétatives, et à la fois le font jouer, pour l'empêcher de se cristalliser et de diviser, à terme, ces mêmes communautés⁴. C'est pourquoi, précise Raphaël Baroni, « la

1. *Ibid.*, p. 108.

2. *Ibid.*

3. Les deux notions ont partie liée ; elles sont, selon D. Maingueneau, deux cas particuliers de l'implicite. (*Pragmatique pour le discours littéraire* (1990), Nathan, 2001, chap. 4 « Présupposés et sous-entendus ».)

4. C'est le sens de la remarque de D. Maingueneau : « Contrairement à un préjugé répandu, le discours littéraire n'est pas source de plaisir seulement s'il est novateur ; il est destiné aussi bien à déstabiliser qu'à

compréhension d'un texte [est] un phénomène résultant de la fusion entre deux horizons, celui du texte et celui des préjugés de l'interprète¹ ». D'un côté, les structures mentales (sont ainsi désignés les *schémas*, *scripts*, *matrices* qui configurent notre esprit – auxquels on ajoutera les structures socio-linguistiques) permettent de comprendre efficacement, dans la lecture comme dans la vie, les textes et les actions, et il est bon de les consolider. Simultanément, il est bon de déstabiliser ce processus économique, qui représente un avantage cognitif lorsqu'il permet un traitement rapide des afflux d'informations, mais qui risque aussi de devenir un danger lorsqu'il devient automatisme et paresse intellectuelle. Le récit, à toutes ses échelles, est à ce titre salutaire – France et Boylesve le savent mieux que quiconque, eux qui s'autodésignent héritiers de Voltaire ou Montesquieu.

Les exemples seront surtout empruntés à Boylesve et France, pour rétablir par anticipation une forme d'équilibre, puisque Régnier fera presque à lui seul l'objet de la dernière section de ce chapitre.

1. Concision et présupposé

La première manière de faire appel à la sagacité du lecteur, c'est de l'inviter à déplier le sens concentré dans des formulations synthétiques, à remplir les interstices muets mais paradoxalement éloquents de l'expression. Ce choix stylistique d'une économie langagière est une double politesse faite au lecteur, d'abord parce que la brièveté est une précaution pour lui épargner l'ennui, ensuite parce qu'elle témoigne d'une confiance en sa capacité à deviner ce qui n'est pas formulé explicitement². Ces perspectives rejoignent en partie celles de la *brevitas* rhétorique, qui privilégie l'intensité et l'économie, au service de l'efficacité expressive³. Pour Henri Peyre, cette « économie de moyen » fait bel et bien la préoccupation des classiques, attentifs à « être bref[s], pour être d'autant plus suggestif[s]⁴ ».

conforter des schèmes préétablis » (*Pragmatique pour le discours littéraire* (1990), *op. cit.*, p. 43).

1. R. Baroni, *ibid.*, p. 161.

2. C'est ainsi que le XVII^e siècle envisage l'effort de concision : d'une part, « l'idéal de brièveté [...] repose sur une aptitude à dire à demi-mot » qui est une « marque de civilité (on s'interdit d'accaparer la parole) » (B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, *op. cit.*, p. 27) ; d'autre part, « l'idée se répand que l'"un des plus sûrs moyens de plaire n'est pas tant de dire et de penser que de faire penser et de faire dire" et qu'à vouloir "dire tout", on retire au lecteur "un plaisir qui le charme et l'attire" (D. Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, 1687) » (*ibid.*, p. 25). B. Roukhomovsky fait remarquer ce que ces principes doivent à une « esthétique de la conversation » (p. 25) ou encore à une « éloquence de l'honnête homme » (p. 38).

3. B. Roukhomovsky fait le clair sur « la notion de brièveté » dans l'introduction de son ouvrage *Lire les formes brèves* (*ibid.*, p. 3 *sqq.*). Il distingue « le bref, le court et le concis » : le bref relève de la *forme* tandis que le court relève du *format* : « la brièveté ne se conçoit pas – ou pas *essentiellement* – sur la base de critères dimensionnels ou quantitatifs ». Au contraire du « court », « elle se conçoit [...], à l'instar de la *brevitas* des Latins, comme un *rapport interne à la parole* : louant la brièveté d'une ode d'Horace tout en définissant implicitement son propre idéal de style, Nietzsche la décrit comme rapport entre un "minimum dans le volume et dans le nombre de signes" et un "maximum dans leur énergie". Le bref, en ce sens, est le *concis*, et s'oppose au diffus plutôt qu'au long » (p. 4). C'est bien ainsi que nous entendrons le mot *concision*.

4. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, *op. cit.*, p. 114-115. Pour les classiques en effet, la clarté ne consiste pas à tout dire.

La genèse même des textes témoigne de cette volonté de ramasser l'expression. On observe le phénomène à l'échelle des œuvres comme à l'échelle de l'œuvre entier, et ce n'est peut-être pas seulement pour s'adapter au sujet que les *Lettres diverses et curieuses* (1933), au style si peu orné, succèdent à des romans plus fleuris comme *La Double Maîtresse* (1900) dans la chronologie des parutions, et que *Les dieux ont soif* (1912) sont rédigés dans un style plus sobre que l'outrancière *Rôtisserie* (1893) – un style pour ainsi dire « davidien », qui certes convient à un sujet plus grave et peu propice aux fantaisies verbales.

C'est chez Boylesve que la préoccupation est la plus prégnante. Sa volonté d'élaguer ses textes, il la redit à Régnier dans une lettre du 25 juillet 1917 : « notre bouquin [*Tu n'es plus rien*] m'a donné un tintouin infernal à raturer, raboter, nettoyer jusqu'à une extrémité qui me paraîtra un commencement lorsque je recevrai les placards¹ [...] ». Écrire revient pour lui non à remplir le tonneau des Danaïdes, mais à le vider, le sien fonctionnant à rebours de celui du mythe. Il confie également son effort à Frédéric Lefèvre au cours d'un entretien :

Je me ramasse, je raccourcis ma phrase, j'y insère le plus que je peux en le moins d'espace possible : je compose une page comme on fait sa malle, je recours aux demi-mots, aux sous-entendus. Ce qui explique qu'une première lecture ne donne que peu de choses ou rien, et que mon sort dépend d'un hasard qui fera reprendre mon livre par quelque lecteur qui croit déjà le connaître².

Ce travail d'épuration n'a donc rien d'une manie vaine : ce qu'il cherche à atteindre – et cela concorde avec nos conclusions sur sa vision du style³ – n'est pas le dépouillement mais la densité expressive. Et pour que la magie opère, il en a bien conscience, Boylesve a besoin de toute l'attention du lecteur.

Le processus n'a rien d'inné pour Boylesve, si l'on en croit son ami et exécuteur testamentaire Émile Gérard-Gailly qui, dans sa préface à l'édition de 1947 de *Feuilles tombées*, commente les répétitions et les longueurs des notes non destinées à la publication⁴. S'il a engagé cette lutte

1. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 25 juillet 1917, Ms. 6285, F. 215, Bibliothèque de l'Institut.

2. F. Lefèvre, « Une heure avec René Boylesve » (3 mai 1924), art. cité, p. 2.

3. Voir *supra*, p. 253 *sqq.*

4. À l'inverse de Régnier, qui, d'après nos observations (voir p. 248), écrit spontanément une prose relativement simple, pour la complexifier éventuellement dans un second temps. Pour reprendre l'antique antagonisme, si Boylesve tend à la *brevitas*, Régnier aspire plutôt à la *copia* – du moins jusqu'à la fin des années 1910. Pour preuve, les adjonctions apportées au manuscrit de *La Pécheresse* (Ms. 6301-6), « écrit en Juin et Juillet 1902/ repris de Septembre à Décembre même année » selon la note apposée par Régnier sur la page de garde. Ce « plan abandonné » de *La Pécheresse* deviendra deux ans plus tard la matrice des *Rencontres de M. de Bréot*. Pour exemple, la description de la jupe de M^{me} de Séguiran – qui deviendra M^{me} de Blionne – rend compte de cette démarche. Entre crochets apparaissent les modifications apportées dans la version retravaillée pour les *Rencontres*, presque toutes des augmentations : « Sa jupe étalait autour d'elle l'ampleur [la vaste ampleur] de l'étoffe de toile d'argent dont elle était faite et sur quoi l'on distinguait l'empreinte tramée d'un dessin de toutes sortes de feuilles d'eau, dont les tiges [flexibles] lui engainaient [s'entrelaçaient autour de] la taille [et formaient au buste] comme d'une [une] corbeille où reposaient les rondeurs égales de la gorge [les rondeurs de la gorge] ». Ces accroissements semblent avant tout ornementaux car ils apportent peu d'informations ; Régnier ne craint d'ailleurs pas le pléonasme (« une vaste ampleur »). Ces remarques valent pour la prose romanesque et ne sauraient, bien sûr, concerner le pan aphoristique de l'œuvre, où domine un effort de réduction. B. Roukhomovskiy

contre une tendance à l'abondance verbale, c'est certainement sous l'impulsion du critique Louis Ganderax¹, très influent au moment de ses débuts. On s'accorde souvent à dater ce revirement radical de *La Becquée* (1901), qui est la version remaniée et réduite d'un tiers des luxuriants *Bonnets de dentelle*, d'abord refusés par Louis Ganderax qui dirigeait alors *La Revue de Paris*. D'un texte à l'autre, « ce fut une révolution : il n'y a pas un intervalle d'un mois entre l'écriture des deux œuvres, et il y a un gouffre² », selon Gérard-Gailly, pour qui il y a deux Boylesve. Avant que le féroce puriste qu'était Ganderax n'intervienne, « les détails [...] abondent, les thèmes [...] sont exploités à la limite de leur richesse, rien n'y est réservé, tout y est dit, tout coule à pleins bords ». Après 1900 vint le temps de « la sobriété, le choix sévère et pudique, la langue volontairement discrète, le demi-silence et la force contenue³ ». Dès lors, Boylesve prendra l'habitude d'essorer sa prose, réduisant par exemple sa *Madeleine jeune femme* (1912) de 449 pages à 386 d'une version l'autre.

Cette entreprise d'épuration draconienne est particulièrement spectaculaire dans les éditions successives du *Parfum des îles Borromées*, qu'il reprend dans le sens d'une moindre épaisseur psychologique des personnages, allant jusqu'à supprimer des blocs de quarante pages entre deux versions. Entre 1898 et 1908, le texte qui comptait initialement 11000 lignes n'en comporte plus que 6000. Entre temps, Boylesve « avait passé du style abondant, sans rives, qui dit tout, au style qui ne dit plus que le minimum et qui suggère tout⁴ ». Bien que ce roman n'appartienne pas au corpus strict de cette étude, une brève comparaison synoptique des deux versions publiées, celle de 1898 et celle de 1908, paraît révélatrice de l'évolution de l'écrivain. La phrase s'allège de ses compléments accessoires voire de propositions entières (en italique, les passages retranchés en 1908) :

Cependant, *au lieu de s'efforcer, comme la plupart de ses compagnons de voyage, à découvrir dans l'ombre l'échelonnement imposant des terrasses d'Isola Bella*, Gabriel Dompierre demeurait attaché à la figure de la « Sirène », et semblait épier un mouvement qui lui fit distinguer plus nettement ses traits. [...] Stresa n'ayant qu'un grand hôtel, à moins que la « Sirène » ne fût logée dans quelque villa particulière, il avait donc chance de pouvoir la retrouver *et exercer à nouveau la curiosité qu'elle lui avait inspirée dès le premier aspect*.

L'ambiance du roman se trouve radicalement changée par la suppression d'indices révélant la vie intérieure des personnages. Ailleurs, Boylesve ampute le texte des réflexions qu'ils expriment,

montre dans son étude génétique le travail de compression que subissent les prélèvements des *Cahiers*. Alors, « Régnier retranche plus volontiers qu'il n'enrichit, condense plutôt qu'il ne développe » (« Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », art. cité, p. 35).

1. Il est peut-être significatif qu'Anatole France, ennemi de toute forme de purisme, juge Ganderax aussi bête que fou (voir M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, op. cit., p. 332).

2. É. Gérard-Gailly, « Note liminaire » dans R. Boylesve et M. Proust, *Quelques échanges et témoignages*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », vol. 1, 1931, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 9-10. F. Trémouilloux choisit lui une heureuse métaphore : « *Les Bonnets...* sont brossés à fresque, *La Becquée* est plutôt gravée à la pointe sèche » (*René Boylesve. Un romancier du sensible*, op. cit., p. 163).

4. É. Gérard-Gailly, *René Boylesve ennemi de l'amour*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VI, 1932, p. 32-33.

comme c'est le cas dans ce dialogue pratiquement supprimé :

— Vous vous moquez de moi ! [Gabriel Dompierre, le personnage principal, s'adresse ici à Dante-Léonard-William Lee, compagnon de route.] — Non pas ! Je veux vous prouver seulement que je me suis acquitté convenablement du rôle que vous étiez en droit d'exiger de moi, en qualité de compagnon de voyage : je vous ai écouté. *N'aviez-vous pas, en retour, accordé la même attention complaisante à mille dissertations de ma part qui ne vous touchaient pas plus en réalité que ne le faisait à moi la confiance de vos amours ? Le premier besoin de l'homme, peut-être avant le boire et le manger, est de parler de soi devant quelqu'un qui ait l'apparence de l'entendre ; encore préférerait-il parler à un sourd que se taire... — Mais quand je vous parle de mes préoccupations au sujet d'une femme, ce ne sont pas précisément mes préoccupations, ce sont celles d'un homme ; elles doivent avoir un certain caractère de généralité qui ne peut vous laisser indifférent ? — Ce n'est pas le caractère de généralité qui fait que les hommes sont touchés en effet par les communications revêtues de cette marque ; c'est que, dans le caractère général, leur petit cas personnel est compris. Dans toute confiance amoureuse, chaque individu reconnaît son amour. Ne vous ai-je pas confié que je ne pouvais nulle part reconnaître le mien ?... Ah ! vous ne m'avez pas écouté ! Vous ne m'écoutez pas davantage en ce moment-ci ; vous regardez de droite et de gauche comme un chien qui a perdu la piste... Vous êtes un mauvais compagnon de voyage ! Et moi qui étais tout prêt à vous poursuivre le récit de la quatrième matinée aux jardins du Pincio !...* Les bagages de ces messieurs étant chargés, l'omnibus s'ébranla.

Faut-il mettre ces suppressions au compte de la subtilité du texte, qui laisse plus à deviner, ou bien faut-il regretter cette perte qui réduit le roman psychologique initial à l'intrigue assez superficielle d'un adultère bourgeois ? Que penser de cet autre passage, qui élimine toute focalisation dans la conscience des personnages ?

[Gabriel] pâlit, et l'une de ses mains froissa la serviette comme s'il l'eût voulu déchirer, pendant que l'autre errait sur la nappe, touchant le pain, la fourchette, le verre, *prise soudain de cette espèce de timidité spéciale aux membres de l'homme. Il se demandait s'il souhaitait que la jeune femme vînt se placer simplement à la table commune, où il pourrait lui parler, ou bien s'il ne préférerait pas qu'elle demandât au maître d'hôtel un service spécial. C'était une sorte de défaillance en face de la réalisation d'un des plus violents désirs de sa vie.*

Les personnages y perdent beaucoup de leur caractère, les femmes au premier chef : l'ambiguïté sulfureuse de la jeune Luisa disparaît, de même que la complexe sensibilité de Solweg ; la belle Carlotta abandonne ses accents un peu canailles, si bien que la passion que Lee éprouvait pour elle, assagie, cesse de représenter une menace pour lui. Les amours s'affadissent avec le tempérament des amants, et pour Gérard-Gailly « "le troupeau rongé par l'amour" s'est transformé en un galant assemblage de personnes assez aimables, coquettes, ou ridicules sans inspirer de tristesse¹ ». Il juge cette version édulcorée et décevante, concluant à une « mutilation de la pensée² ».

Que penser de ces réductions ? La métaphore horticole migre d'une critique à l'autre. Boylesve aurait lui-même déclaré, satisfait : « J'ai taillé³ », filant le commentaire d'Henry Bordeaux

1. É. Gérard-Gailly, *René Boylesve ennemi de l'amour*, op. cit., p. 50.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. F. Trémouilloux, *René Boylesve. Romancier du sensible*, op. cit., p. 162. La source de cette déclaration n'est pas précisée.

qui note que chez lui, « le souci de la perfection allait si loin que le conseil d'élaguer l'a toujours trouvé prêt » – même si le critique émet des réserves sur l'opportunité de cet élagage : « Le livre est trop serré. Il faut de l'air¹ ». Paul Souday comparait le style de Boylesve à « un jardin de curé² », métaphore qui trouve un pendant dans le jugement actuel de François Trémouilloux, lequel compare la première version de *La Becquée* à un « jardin à l'anglaise³ ». Trémouilloux ne désapprouve d'ailleurs pas l'influence de Ganderax qui, « si elle a détourné radicalement le cours du ruisseau, n'a, en vérité, pas été négative. Le cours d'eau s'est assagi, son débit est devenu plus harmonieux, ses rives se sont révélées plus esthétiquement aménagées⁴ » – bref : sobriété n'est pas aridité.

Outre les métaphores botaniques et fluviales, les avis s'expriment au travers de la comparaison avec Proust, lieu commun des études boylesviennes⁵. Pour beaucoup, Boylesve est un Proust dévoyé. D'autres se réjouissent pourtant de la direction imprimée par Ganderax, tel Henri Bergson, qui aurait dit :

On m'a dit que M. Boylesve, sur la fin de sa vie, avait été pris d'un grand enthousiasme pour les livres de Proust et qu'il avait le dessein d'écrire désormais selon cette formule. Il n'en a point eu le temps. Et comme cela eût été dommage ! Si j'avais connu cette intention, j'aurais essayé de le mettre en garde contre une pareille aberration. Ce qui fait le charme des livres de René Boylesve, c'est qu'ils sont, à la fois, bien de notre temps et de la belle lignée française⁶.

Comble d'ironie, Proust lui-même enviait la « concentr[ation] » boylesvienne. Dans une lettre admirative, pastichant Molière, l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* se compare à son aîné : « Boylesve avec deux mots en eût dit plus que vous⁷ ».

Malgré tout, la critique est presque unanime dans la condamnation de cette réorientation, surtout après la mort de Boylesve – mais c'est un peu facile d'expliquer la disgrâce de la postérité après qu'elle a rendu son verdict, juchant Proust sur un piédestal, enfouissant Boylesve dans l'oubli. Qu'en pense Boylesve lui-même, à l'heure du bilan ? Pendant longtemps, il semble se féliciter de la déviation de 1900, et des années durant, il se prête volontiers aux opérations d'élagage, resserrant sa prose et décrivant les styles expansifs. C'est ainsi que, dans un premier temps, il condamne la *Recherche* :

1. H. Bordeaux, « Souvenirs sur Proust et Boylesve », *Les Œuvres libres*, n° 62, juillet 1951, Fayard, p. 128.

2. Cité par É. Gérard-Gailly, *René Boylesve ennemi de l'amour*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VI, 1932, p. 20.

3. F. Trémouilloux, *op. cit.*, p. 161.

4. *Ibid.*, p. 171.

5. Le parallèle – thématique comme stylistique – ne fait aucune doute pour F. Trémouilloux : la première façon de Boylesve « n'avait-elle pas [...] par endroits ces mêmes détours capricieux, ne formait-elle pas d'identiques arabesques chatoyantes ? » (*op. cit.*, p. 279).

6. J. des Gachons rapporte les propos de Bergson dans *Varia*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VIII, 1936, p. 62-63.

7. R. Boylesve et M. Proust, lettre de la fin 1917 recueillie dans *Quelques échanges et témoignages*, *op. cit.*, p. 31-33.

Mon impression a été d'abord nettement défavorable. Je me perdais dans le dédale de phrases interminables, de construction archaïque, et qui avaient, pour mon goût déterminé en faveur de la simplicité, le tort de sembler vouloir surtout contraster avec les usages établis. Je lus quelques pages : je perdis patience ; et, irrité, je jetai le livre ¹.

Il revient pourtant sur son premier jugement au crépuscule de sa carrière. Frédéric Lefèvre consigne ce regret à demi-voilé :

Sans la discipline de Flaubert, mon goût eût été de m'épancher indéfiniment : il m'est arrivé de regretter que les écrivains français soient si étroitement soumis aux règles de la composition, dont les Anglais, eux, se libèrent avec tant d'insouciance aisance. Ceux de mes livres qui ont eu plusieurs manuscrits laissent tomber une quantité d'observations extrêmement minutieuses qui altéraient, à mon sens, la pureté de la composition. Mais, cette règle est tout de même une cause de stérilité relative ².

Boylesve a-t-il bridé sa vie durant une verve qui lui était naturelle ? C'est ce que confirme la suite de ces remarques rétrospectives :

De nos jours, un grand écrivain, Marcel Proust, s'est affranchi de cette règle. Cet affranchissement lui a permis d'être infiniment plus riche que nous ne sommes. AUCUNE ŒUVRE N'A PRODUIT SUR MOI UNE IMPRESSION AUSSI FORTE ET AUSSI DURABLE QUE CELLE DE MARCEL PROUST. [...] Proust n'est pas un exemple à suivre, dit-on. J'entends bien. Mais il donnera toujours des regrets aux écrivains qui sont riches et ne croient pas avoir le droit de montrer leurs richesses.

L'aveu à Maurice Martin du Gard, quelques jours auparavant, est plus franc encore :

Je voudrais réécrire mes livres tels que je les avais imaginés et conçus, et même pour certains : écrits, et que je réduisis, que je limitai sous la néfaste influence et au commandement d'un pédant grammairien, directeur de revue, mais oui, c'est à n'y pas croire ! Au commandement de Ganderax qui proprement me dépouilla ³.

Le journaliste interprète les raisons de ce dévoiement, accusant « le puritanisme syntaxique, l'harcelante nostalgie du classicisme, du style uni, peigné, sec, du maîtrisé » d'avoir « fait grand tort à son œuvre ⁴ ». Le classicisme de Boylesve est perçu comme la cause de son amertume, un classicisme qui aurait contraint une plume destinée à une plus libre prolixité. Difficile pourtant de croire au malentendu à l'échelle d'une vie entière d'écrivain. Peut-être Boylesve, en 1924, se laisse-t-il influencer par la mode nouvelle, qui fait fi, désormais, de toute forme de classicisme ? Toujours est-il que le jugement de 1924 ne conduira pas – faute de temps peut-être – à la réécriture des œuvres antérieures, celles d'un temps où Boylesve assumait pleinement son effort de condensation et de retenue. Peut-être n'y a-t-il pas deux Boylesve, mais trois : celui de la jeunesse emportée, celui de la maturité disciplinée et celui de la vieillesse, regrettant la

1. R. Boylesve et M. Proust, *Quelques échanges et témoignages*, *op. cit.*, p. 64.

2. F. Lefèvre, « Une heure avec René Boylesve », *op. cit.*, p. 2.

3. M. Martin du Gard, « L'après-midi chez Boylesve » (avril 1924), *Les Mémoires*, Gallimard, 1999, p. 404.

4. *Ibid.*, p. 403.

fougue première. Les aspirations du second Boylesve, qui nous occupe principalement, ne nous paraissent pourtant pas moins légitimes.

France semble s'être moins contraint. Toutefois, lui aussi – et contrairement à Régnier – semble s'astreindre davantage à un travail de réduction que d'amplification, à examiner les variantes qui existent entre les manuscrits et les textes publiés. Si l'on considère l'une des pièces maîtresses de notre corpus, *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, dans les variantes établies par Marie-Claire Bancquart pour la collection « La Pléiade », alors on relève plus de suppressions que d'ajouts. Ce sont d'abord les informations inutiles au plan narratif ou les longueurs du discours qui sont biffées, parfois plusieurs lignes consécutives¹. Les allègements vont aussi dans le sens d'une simplification stylistique, par exemple : « Sa bouche était aussi ronde que ses yeux, qu'il avait parfaitement ronds » devient dans la version finale : « Sa bouche était riante et ses yeux vifs² » ; ou bien : « Un ivrogne [...] qui s'en va au cabaret lutiner ~~une fille mieux faite pour un évêque ou un pape que pour un coutelier ou un capucin~~ des guilledines³ ». Dans ces deux exemples, curieusement, Anatole France semble repousser le même démon du binarisme et de la comparative qui a raison de Régnier.

Chez France, on ne saurait toutefois généraliser la volonté de brièveté, surtout dans le discours direct. D'un côté, les lourdeurs sont évitées quand elles peuvent l'être sans dommage⁴. Mais d'un autre côté, France procède aussi à des ajouts, en particulier lorsqu'il s'agit de peindre des caractères dans leurs défauts mêmes : la pesanteur des discours savants, des politesses échangées et des argumentaires amoureux précise les différents portraits⁵.

L'efficacité expressive classique ne tient pourtant pas seulement à la parcimonie verbale. Une autre forme de densité suggestive est à l'œuvre, qualitative et non quantitative. Il s'agit non plus seulement d'exprimer beaucoup en peu de mots (dans une volonté de contraction spatiale), mais d'exprimer des choses précises avec des mots qui ne le sont pas (avec pour visée une forme de contraction sémantique). Cela consiste par exemple à préférer, dans le choix d'un mot, l'hyperonyme à l'hyponyme, le générique au spécifique⁶. Au lecteur le soin

1. Voir *Anatole France. Œuvres., op. cit.*, t. II. Un exemple parmi bien d'autres (var. a, p. 16) : « J[e] [c'est l'abbé qui s'exprime] trouvai quelque consolation à lire Boèce ~~(et à manger des pâtés que M^{me} de Saint-Ernest m'envoya~~ et Cassiodore ». Pour un allègement plus drastique, voir par exemple la p. 24 où un pan entier du récit et du dialogue est abandonné.

2. *Ibid.*, p. 7, var. c.

3. *Ibid.*, p. 10, var. a.

4. Quelques variantes significatives, *ibid.*, p. 12, p. 23, p. 36 var. b, p. 47, p. 70 var. a, p. 132, etc. Peuvent être supprimées notamment certaines précisions bibliographiques (p. 54, p. 55) qui donneraient de l'abbé l'image d'un pédant.

5. *Ibid.*, voir par exemple les adjonctions bavardes aux propos de M. d'Astarac (p. 36, var. c), à ceux de l'abbé qui fait étalage de sa science historique (p. 121) ; ici une réplique de M. d'Anquetil est ajoutée (p. 122), là, c'est plus d'une page de dialogue (p. 119). Voir encore les deux importants ajouts de la p. 139, où l'abbé tente à grand frais de séduire Jahel.

6. Ou à synthétiser les deux dans une même expression, comme c'est le cas dans cette phrase extraite des *Opinions* : « nous trouvâmes [...] M. Rockstrong, monté au plus haut de l'échelle pour dénicher *des bouquins dont il est curieux* ». La relative recatégorise les « bouquins » particuliers en « bouquins » au sens général, ce

de comprendre un narrateur qui feint une forme de désinvolture (classique), aux antipodes de l'hyper-précision lexicomane d'une autre fin-de-siècle. Une forme de généralisation est préférable aux « particularités à la Poictevin¹ », aux notations anecdotiques qui fragmentent le réel en unités friables. Une certaine hauteur de vue assure une nouvelle maîtrise du réel, qu'il s'agit d'englober dans des expressions larges et de cerner de contours nets. Pour Henri Peyre, ce principe classique a aussi pour but de toucher la plus vaste communauté de lecteurs : « Suivons la leçon des classiques eux-mêmes, qui, à leurs différences individuelles, préfèrent les traits plus généraux par lesquels les hommes se ressemblent et peuvent se comprendre² ».

Pour autant, le moderne qu'est Boylesve affiche une certaine distance avec le procédé, quand bien même il le pratique : « Ces lézards, ai-je dit, étaient verts, d'un vert que je ne saurais que ternir par la plus flambante épithète, disons du plus beau des verts » (CLV, p. 17). Il thématise ici le choix des mots avec malice, soulignant la tendance classique aux superlatifs imprécis, aux adjectifs qui décrivent bien plus l'effet supposé sur le spectateur que l'objet qualifié³, et qu'il multiplie comme à plaisir dans la suite de la description : le carrosse du conte est « superbe », possède des formes « admirables » ; la queue des lézards attelés est « fantastique » (CLV, p. 34). Dans ce médaillon surnaturel, l'épanorthose affiche encore cette hyper-conscience de l'écrivain, qui s'amuse à tromper les attentes en esquivant les clichés : « [la jeune femme du portrait] était vêtue d'une tunique, non de drap d'or, mais de lin fort léger qui décelait les formes d'une déesse ; ses cheveux étaient trop beaux pour être décrits ; son visage eût été aimable s'il n'eût paru supérieur à celui de tous les mortels ; et lorsqu'elle parlait, son sourire découvrait des dents bien rangées et éclatantes de pureté » (CLV, p. 138). Descriptions et portraits s'en trouvent départicularisés, feutrés, et Boylesve joue précisément avec ce que Leo Spitzer appelle un « effet de sourdine classique⁴ ».

La généralisation classique ne doit pas toutefois dépouiller l'œuvre de sa force vitale et la rejeter dans l'impersonnel. Anatole France a conscience de cet écueil et se méfie de l'idéalisme

que souligne le présent gnomique.

1. Le mot est de Régnier : voir *supra*, p. 138.

2. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, *op. cit.*, p. 9-10. Peyre précise plus loin : « Les classiques n'ont pas nié la couleur locale ou les différences individuelles ; mais les traits par lesquels les hommes se ressemblent leur ont paru plus frappants et, à tout prendre, plus considérables que les traits par où ils diffèrent » (p. 58). Chez les classiques domine « la conviction qu'il y a quelque chose de permanent derrière le changement et l'accident ; que cette essence permanente, cette "substance" dans le sens étymologique du mot, a plus de prix pour l'artiste que le passager et le relatif » (p. 61).

3. À la manière de M^{me} de Lafayette, Boylesve présente fréquemment objets et personnages par l'impression qu'ils suscitent, souvent l'admiration : « la quantité de ces verts [...] composait un spectacle de nature à émouvoir un bûcheron rêvasseur » (CLV, p. 35) ; « nul [...] n'avait vu jusqu'ici une figure si admirable, ni entendu de paroles si suavement prononcées » (p. 17) ; « c'était une femme chaude, animée, et belle, telle que le bûcheron n'en avait jamais vu » (p. 138), etc.

4. L. Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » (1931), art. cité. Dans les exemples qui précèdent, on note en particulier l'emploi de petits adverbes intensifs, *si*, *bien*, *trop*, lesquels produisent paradoxalement, selon Spitzer, un effet d'atténuation, du fait de leur trop grande lexicalisation : « Cet adverbe de mesure produit une sorte de froideur » car l'évaluation contrecarre le lyrisme (p. 219-221 et p. 250-251).

pur, qu'ont su éviter les meilleurs des Classiques :

À ce propos je dirai que les termes généraux donnent parfois du vague au récit ; les termes particuliers précisent davantage et font mieux voir les choses. Buffon a conseillé l'emploi des expressions les plus générales : Buffon n'était pas un conteur. Il s'étudiait surtout à donner de la noblesse au langage. Un poète qui veut peindre la nature fera comme La Fontaine : il préférera, aux termes qui désignent l'espèce, ceux qui désignent le genre ou même telle variété d'un genre¹.

Cependant, des trois écrivains, France est celui qui use le plus volontiers d'expressions généralisantes. L'« effet de sourdine » obtenu est moins un effet de distance majestueuse, comme Leo Spitzer l'observe chez Racine, qu'une recherche de « mentalisation » de la représentation, pour reprendre une autre idée de Spitzer. Le lecteur accède ainsi *d'abord* à une représentation intellectuelle des phénomènes – la tendance de la littérature moderne donnant au contraire la priorité à une appréhension émotionnelle voire sensuelle.

Parmi les traits stylistiques recensés par Spitzer, on compte l'hypallage et autres tours assimilables². L'hypallage racienne a toutefois ceci de différent de celle des Symbolistes qu'elle met en avant un jugement, et non une émotion ou une impression sensorielle. S'il ne s'agit pas d'hypallages au sens strict, bien souvent, chez France, le caractérisant occupe le cœur du groupe nominal et le caractérisé devient complément, pour porter l'attention sur l'analyse rationnelle avant que de la porter sur la substance des choses. Jacques Tournebroche remarque « la facilité du caractère » de M. de Séziz, « l'aménité de son langage et la politesse de son commerce » (OJC, p. 163) ; l'abbé refuse de désigner les hommes « à la vindicte des lois » (p. 186). Il se plaint ailleurs que « le serein [l]e pénètre par le défaut de [s]es habits » (p. 111), etc. Le rendu n'a rien de phénoménologique, contrairement à ce qu'on a pu observer ponctuellement chez Régnier³, et rend davantage compte d'un effort de maîtrise et d'évaluation intellectuelle. Cependant le phénomène n'a pas non plus pour effet d'abstraire complètement les réalités présentées. Au contraire, dans la méditation de l'abbé sur « ces vieilles pierres luisantes, où tant de gueux sont venus [...] reposer leurs *misères* » (p. 101), le transfert a moins pour effet d'abstraire le corps des « gueux » que de matérialiser leurs « misères ». Ce qui n'empêche pas l'effet de sourdine : la formule réclame toujours le concours analytique du lecteur, forcé de « mentaliser » l'image.

D'autres phénomènes stylistiques consignés par Spitzer appellent semblable opération mentale, sollicitant l'esprit avant les sens. Des abstractions sont placées en position de sujet : « *Mon malheur* » – c'est ici Élodie qui parle – « fut d'avoir rencontré un amant qui n'était pas formé à l'école de la nature et de la morale, et que *les préjugés sociaux, l'ambition, l'amour-propre, un*

1. A. France, « Remarques sur la langue de La Fontaine », *Le Génie latin, op. cit.*, p. 103-104.

2. Leo Spitzer en appelle justement à une analyse d'Anatole France, preuve de l'attention que ce dernier prêtait au phénomène : « "Par un chemin plus lent descendre vers les morts" (Phèdre, V, 7) : Tout ce charme venait du mot lent, qui donnait au chemin des morts une sorte de vie mystérieuse, insaisissable, profonde. Il y a en poésie de grandes beautés qui sont en même temps des beautés délicates » (L. Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », art. cité, p. 254).

3. Voir *supra*, p. 347, p. 351, p. 375.

faux point d'honneur avaient fait égoïste et perfide » (DS, p. 67) ; « [La] philosophie [d'Élodie] ne trouvait pas condamnable une telle union que *l'indépendance où elle vivait* rendait possible et à laquelle *le caractère honnête et vertueux d'Évariste* donnait une force rassurante » (p. 37-38). On pourrait encore relever les pluriels choisis en lieu de plus attendus singuliers, ces « pluriels qui estompent les contours » des choses et « affaibliss[ent leur] contenu concret ». Par un revers de fortune, un homme jadis accusé par Gamelin assiste à son procès : « *Ses regards* rencontrèrent *ceux* de Gamelin et se chargèrent de mépris » (DS, p. 302). Il semble qu'ici, l'intention soit moins de traduire la pluralité itérative des regards échangés, que de « résorber le cas individuel dans une multitude de faits généraux¹ » et d'élever le coup d'œil échangé au rang d'idée (comme si le pluriel rendait le regard lourd de sens) – celle d'un affrontement muet et d'une revanche.

Le caractère concret de la représentation n'est donc pas aboli, au contraire : la lutte se poursuit contre l'idéalisme trop pur d'un certain Symbolisme, et les retours classiques ont bien pour prémisses la volonté de retrouver foi en le pouvoir des mots à rendre compte du monde. Et la stratégie expressive est efficace : sourdine n'est pas mutisme, et l'on écoute plus attentivement encore la voix qui murmure que le clairon tonitruant, de peur d'en laisser échapper les secrets échos.

2. Contrastes et surprise

Un autre ensemble de phénomènes requiert également l'attention du lecteur. La concision préalablement étudiée repose sur le présupposé, qu'il s'agit de reconstituer *sous* l'expression ; les effets de contrastes qui vont maintenant être analysés reposent sur la surprise, qui jaillit pour ainsi dire *entre* deux expressions et naît de leur heurt inattendu. Tel est le projet avoué de France : « [L'écrivain] n'exigera point l'attention ; il la surprendra » (VL2, p. 108). Ce programme est bien celui d'un honnête homme qui, pour briller, se fait un devoir de ne jamais ennuyer.

La confrontation d'images est une première cause de surprise. On laissera provisoirement de côté le démon analogique d'Henri de Régner, sur lequel on reviendra spécifiquement². Les comparaisons et métaphores suscitent différents degrés de surprise, selon qu'elles sont plus ou moins immédiatement accessibles à la compréhension. Pour Catherine Fromilhague, ces deux figures d'analogie possèdent une « structure tripartite³ » : elles sont constituées d'un *comparé*, d'un *comparant* et d'un *motif* qui est le caractère commun entre le comparé et le comparant. Ainsi, dans cette comparaison d'Anatole France, « le crâne nu, cuivré, bossué comme un antique

1. *Ibid.*, p. 212.

2. Voir *infra*, p. 453 *sqq.*

3. C. Fromilhague, *Les Figures de style*, *op. cit.*, p. 73.

chaudron » (VL3, p. 309), les trois composantes sont clairement identifiables : le crâne (il s'agit de celui de Verlaine) est le comparé, le chaudron le comparant, et les caractéristiques qui leur sont communes (« nu, cuivré, bossué ») sont les motifs de la comparaison. Mais la plupart du temps, chez France ou chez Boylesve, l'une ou l'autre des trois parties n'est pas exprimée. Dans ce mot de M. d'Anquetil, par exemple, c'est le motif qui est passé sous silence : « Une femme sans poitrine, c'est un lit sans oreillers » (RRP, p. 204). On parle en tel cas de métaphore *non motivée* : « la relation est non saturée et c'est le récepteur qui restitue les sèmes communs au [comparé] et au [comparant]¹ ». Décrypter la figure réclame alors une plus importante participation herméneutique du lecteur, à plus forte raison « quand la figure est inventive » et « participe alors d'une stratégie de l'énigme », selon Catherine Fromilhague².

Mais la plupart du temps, l'image reste lisible à peu de frais, le comparé et le comparant étant bien distincts et le motif facile à restituer. La clarté de l'analogie en fait un outil explicatif de choix ; c'est pourquoi l'abbé est coutumier du procédé : « Livrée à elle-même, la raison humaine la plus sublime fait ses palais et ses temples avec des nuages, et vraiment monsieur d'Astarac est un assez bel assembleur de nuées » (RRP, p. 91). Le lecteur, avec l'élève Jacques, est forcé de reconstituer mentalement l'équation : la raison est faite de nuages, c'est-à-dire qu'elle prend appui sur des rêves ou des croyances ; si M. d'Astarac est un « assembleur de nuées », on doit comprendre que son imagination est particulièrement développée.

Parfois, c'est le comparé ou le comparant qui est implicite. Dans la métaphore *in absentia* qui suit, le comparé n'est pas directement exprimé dans la phrase et l'écart entre comparant et comparé se creuse à dessein. C'est M. d'Astarac qui prend la parole : « je considérais seulement la surface solide et l'écorce de ces petites boules ou toupies, et les animaux qui y rampent tristement » (RRP, p. 136). La métaphore a l'avantage de produire des raccourcis saisissants : le comparant s'impose d'abord à l'esprit et l'on imagine des boules de la taille d'une orange (l'écorce y invitant), des toupies qui tiennent dans la main, avant de se rappeler, avec un léger retardement, qu'il est question de planètes. La surimposition des deux images et surtout le décalage dans la dimension des objets confrontés – échelle humaine et échelle cosmique – produit le choc attendu et enseigne le relativisme plus efficacement qu'un long discours explicatif.

De fait, la pensée classique est volontiers imageante, car « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue³ », figurer des idées abstraites aide à les appréhender. Les comparaisons et métaphores classiques consolident la représentation mentale en révélant des aspects nouveaux et éclairants, au contraire des images symbolistes qui se plaisent à la brouiller dans des effets oniriques⁴. Ainsi de la métaphore filée par l'abbé Coignard, qui

1. *Ibid.*, p. 74.

2. L'inventivité des figures dépend de leur imprévisibilité, de leur nombre et de leur longueur (*ibid.*, p. 74).

3. La formule est de Fontanier, cité par C. Fromilhague, *ibid.*, p. 91.

4. P. Valéry voit lui aussi une spécificité classique dans l'anticipation sur laquelle repose les effets. Il prend l'exemple de Bossuet : « Il est essentiellement volontaire, comme le sont tous ceux que l'on nomme classiques.

explique sa vision politique à M. Rockstrong :

[...] on peut dire [...] que les gouvernements despotiques ne sont que l'étroite enveloppe d'un corps imbécile et trop chétif. Et qui ne voit que les apparences du gouvernement sont comme la peau qui révèle la structure d'un animal sans en être la cause ? [etc.] (OJC, p. 188-189)

La métaphore est filée sur trois pages, et si la comparaison organique de l'État n'a rien d'original, c'est qu'ici le dessein est bien davantage didactique et argumentatif que poétique. Le lecteur n'est pas surpris par la distance des deux images en présence, mais bien plutôt par la justesse du rapprochement ; c'est le jugement rationnel qui est requis, plus que l'appréciation esthétique. Catherine Fromilhague appelle les figures qui revêtent une telle fonction des « figures-arguments », lesquelles sont « le centre d'un raisonnement par analogie, ou par ressemblance : on illustre une idée abstraite par un équivalent concret, mieux connu du récepteur¹ ».

Catherine Fromilhague définit ainsi trois principales fonctions des figures d'analogie, mises « au service de la beauté », « des passions » et « de la connaissance » – ce qui recouvre les trois impératifs classiques (*placere, movere, docere*). Ces trois fonctions sont surtout des « dominantes » vers lesquelles les figures tendent à proportions variables. Jamais purement didactiques, ni purement ornementales, elles livrent aussi une appréhension émotionnelle ou sensuelle du monde. Pour les écrivains libertins que sont France et Boylesve, les images ont aussi pour fonction, non d'éloigner le réel, mais de l'« épaisir », de ramener l'attention sur sa dimension concrète. Même les métaphores les plus usées sont redotées de leur pouvoir concrétisant. Athénaïs, prostituée des ruisseaux, s'emporte contre le président du tribunal révolutionnaire : « Alors elle l'appela cafard, face de carême, cornard, et vomit sur lui, sur les juges et les jurés *des potées d'injures* » (DS, p. 313). La catachrèse (*vomir des injures*) est revivifiée, délexicalisée² par le redoublement moins attendu (« des *potées d'injures* »), qui donne une réalité grumeleuse aux vociférations de l'accusée. La métaphore verbale³, émoussée, reprend substance en devenant métaphore nominale. De la même façon, l'image philosophique développée par l'abbé n'a d'abord rien d'inouï : « il faut vous représenter les hommes *balancés* entre la damnation et la rédemption », et n'est qu'une variante de la métaphore topique de la roue de la Fortune, que Catherine Fromilhague compterait peut-être parmi les « universaux symboliques⁴ », ces « motifs topiques ». Mais l'abbé poursuit la phrase, rendant à l'image son pouvoir concrétisant originel : « [...] et [il faut] vous dire que je me tiens précisément à cette heure sur la bascule au

Il procède par constructions, tandis que nous procédons par accidents ; il spéculé sur l'attente qu'il crée tandis que les modernes spéculent sur la surprise » (« Sur Bossuet », *Variété II, op. cit.*, p. 164).

1. C. Fromilhague, *ibid.*, p. 91.

2. Voir *ibid.*, p. 87.

3. C. Fromilhague note que les métaphores verbales ou adjectivales n'opèrent qu'une « recatégorisation partielle » du comparé, au contraire des métaphores nominales, qui permettent une « recatégorisation totale ». Cela explique qu'elles soient souvent moins ressenties comme des images et se lexicalisent couramment à l'usage (*ibid.*, p. 78).

4. *Ibid.*, p. 92.

bout qui monte, après m'y être trouvé ce matin le cul à terre » (RRP, p. 259). Dans cet autre exemple, les verbes *inculquer* et *faire entrer* [*un enseignement dans la tête de quelqu'un*], qui, à l'origine métaphoriques, ont perdu dans l'usage courant leur évocation concrète, retrouvent une dimension physique : « Ces sentiments [de probité] leur *ont été inculqués* dès l'enfance par leurs père et mère qui les ont suffisamment fessés, et leur *ont fait entrer* les vertus par le cul » (DS, p. 86 – c'est Brotteaux qui parle). La précision finale restitue leur force imageante de façon cocasse : la réalité des fessées reçues s'impose à l'imagination et révèle les moyens d'une éducation dont on ne prétend faire valoir que le résultat. Chez Boylesve aussi, la métaphore éloigne un temps l'attention du monde réel pour mieux l'y ramener. Dans le *Carrosse*, Frère Ildebert répond à Gilles qui lui demande s'il fait assez clair pour lire : « Le fait est que ce ne serait pas l'instant de chercher une puce entre deux draps, pour ceux du moins qui ont reçu du ciel la faveur de coucher dans un lit » (CLV, p. 89). L'image des puces dévie un instant l'attention de la situation immédiate pour mieux la souligner en dernière instance, et rappeler qu'ils dorment à la belle étoile.

Les comparaisons familières sont nombreuses dans les deux œuvres. Dans sa classification des différentes fonctions des figures d'analogie, Catherine Fromilhague oppose les emplois classiques aux « figures-découverte » plus typiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle, lesquelles permettent une exploration de phénomènes que l'analyse rationnelle ne parvient pas encore à expliquer. On peut ajouter, pour compléter la distinction, que les analogies classiques s'appuient sur la *reconnaissance* du lecteur (le rapprochement des deux réalités en présence repose sur une forme d'évidence et celles-ci appartiennent à un univers bien connu), tandis que les figures-découverte s'appuie sur une *révélation* (le rapprochement n'a rien d'évident et le lecteur doit suivre un nouveau cheminement intellectuel). Les comparaisons de France et de Boylesve esquissent, selon le premier modèle, un monde quotidien et souriant, renvoyant à des références partagées. L'érotisme trouve par exemple une formulation familière dans la comparaison alimentaire : « [le chevalier Dieutegard] essayait de palper [Ninon] comme pâte de pain dans la huche » (LAP1, p. 121), la comparaison ayant au demeurant pour avantage de posséder « une épaisseur concrète et une force imageante plus marquée¹ » que la métaphore. Les petits métiers s'invitent aussi dans les images, convoquant à l'arrière-plan un personnel imaginaire sympathique, lorsque le sculpteur ouvre la caisse qui contient la fameuse statuette d'Amour, « forçant les planchettes à bâiller une à une, comme font les écaillères avec leur petit couteau solide et ébréché » (LAP1 p. 19). Chez France, ce sont les animaux familiers qui servent de comparants. Le père Ménétrier s'adresse à son épouse : « Barbe, vous êtes une sainte et digne femme, mais j'ai maintes fois remarqué que vous aviez un fâcheux penchant à vous jeter étourdiment dans les entretiens sérieux comme un chien dans un jeu de quilles » (RRP, p. 21). La comparaison un peu triviale

1. *Ibid.*, p. 88.

reconstitue la verdeur d'une langue populaire. La comparaison animalière sert aussi l'expression du mépris dans la bouche de D'Astarac : « Quand ils enseignent que la création eut l'homme pour objet et pour fin, vos théologiens et vos philosophes raisonnent comme des cloportes de Versailles ou des Tuileries qui croiraient que l'humidité des caves est faite pour eux et que le reste du château n'est point habitable » (RRP, p. 132).

Globalement, les images demeurent résolument éloignées de toute envolée lyrique déréalisante, comme le signifie ce trait d'esprit qui ramène la métaphore sur terre : à l'abbé, qui explique que « les anciens considéraient le sel comme l'assaisonnement nécessaire de tous les repas et [qu']ils le tenaient en telle estime qu'ils appelaient sel, par métaphore, les traits d'esprit qui donnent de la saveur au discours », le père Ménétrier, rôtisseur de son état, rétorque : « Ah ! [...] en quelque estime que vos anciens l'aient tenu, la gabelle aujourd'hui le met encore à plus haut prix » (RRP, p. 13-14). Le comparant, virtualisé dans l'image expliquée par l'abbé, est rappelé dans son sens concret, avec les considérations matérielles qu'il comporte. Anatole France ébauche ici un sourire fin, « à la française », c'est-à-dire portant un regard amusé mais respectueux sur le monde ordinaire – un regard qui sait au besoin s'élever du monde concret, celui des vivants, mais qui sait aussi le faire valoir dans ses plus humbles manifestations et son bon sens élémentaire.

La surprise naît de la rencontre des images mais aussi du contraste des registres et d'écart de tons, qui peuvent s'ajouter aux comparaisons libertines dans un malicieux mélange de références religieuses et de références érotiques. Boylesve se montre particulièrement truculent dans ces associations. Décrivant le sein de Bianca, son narrateur en compare « la petite rosace de volupté » à « ces capucines veloutées qui n'ont pas tout à fait la couleur de la bure, ni tout à fait la couleur des lèvres chaudes d'un sang opulent, mais un mélange agréable de ces deux choses qui n'ont point l'air de se pouvoir concilier » (BB, p. 65). Cette comparaison sophistiquée en contient une autre : la couleur de la fleur, comparant, fait elle-même l'objet d'une double comparaison. Plus loin, les formes de Bianca et de ses deux amies font encore l'objet d'une comparaison sulfureuse, « aussi pures en leur texture générale que le Dôme de Sainte-Marie des Fleurs ». Chez France, semblablement, l'Abbé mêle érotisme et religion, faisant miroiter à Jahel « un trousseau plus riche que celui d'une fille d'Opéra ou d'une abbesse de Panthéon » (RRP, p. 260). La légèreté de tels rapprochements tient du pastiche et le ton emprunte beaucoup à l'humeur du XVIII^e siècle libertin. Ils contiennent, en puissance, tout un discours critique que doit actualiser le lecteur, ainsi inclus dans une communauté d'idées : la comparaison libertine suppose connu le débat qui oppose libertins et clergé, et à prêter l'oreille, le lecteur entend l'accusation de tartuferie que les premiers adressent aux seconds.

Le discours sous-jacents porte sur d'autres hypocrisies. *La Leçon d'amour dans un parc* se distingue en particulier par un ton léger qui, en combinant noblesse et familiarité, rend au

Grand Siècle sa dimension prosaïque. De façon anodine, la personnification peut agir en ce sens, jusque dans le détail des descriptions, la « mécanique enrhumée » de la fontaine produisant par exemple un « éternuement » (LAP1, p. 18). Mais Boylesve se plaît surtout à montrer la barbarie qui craquèle le vernis d'extrême civilisation en cette fin de règne. Le franc-parler du Marquis de Foulques mêle vocabulaire choisi et vocabulaire vulgaire, lorsque celui-ci remarque l'absence d'un domestique : « Je ne lui ai pas, depuis midi, *logé* mon pied dans le *cul*¹ ». De même, Ninon note avec une poésie sitôt déchue – la phrase s'ouvrant sur la reprise d'un vers et se concluant sur une exclamation moins bien embouchée – qu'« Au beau château de Chamarande, [...] il y a plus de sottés gens que de cornards ! » (LAP2, p. 183). La paillardise s'invite encore dans des métaphores héroï-comiques : « La Quinconas offrit son verger d'arrière-saison à Alcindor, et ce dadais [...] eut le caprice d'y pénétrer » (LAP2, p. 184-185). Jacquette, qui aime Alcindor, en tirera une haine farouche pour sa gouvernante : « Jacquette cracha, fort gentiment sur le parquet, et dit : – Faites nettoyer, Mademoiselle, je vous prie » (LAP2, p. 195). Les sentiments les moins urbains fissurent le canevas des formules polies, ce qu'accentuent l'oxymore et l'écart burlesque entre la situation et les propos tenus. L'enveloppe apollinienne de l'Ancien Régime exsude un suc dionysiaque. Que dire encore de la diatribe de Jacquette contre les oiseaux ? Déroutante, elle relève, pourrait-on dire, du « blâme paradoxal », détournant la louange plus attendue des joyeux gazouillis :

Pourquoi les oiseaux nous plaisent-ils toujours ? [...] Ils criblent les marronniers de fléchettes sauvages dont le jet nous déchire l'oreille. Ce qu'on appelle leur concert n'est qu'une querelle atroce pour l'occupation de la meilleure place durant la nuit prochaine [etc.]. (LAP2, p. 195-196)

L'effet burlesque qui étonne le lecteur naît de la confrontation avec l'hypotexte topique de l'éloge des oiseaux, ici révélé par la métaphore du « concert » en mention. L'incarnation de la paix se renverse en symbole belliqueux dans des métaphores guerrières. Là encore, Boylesve nous donne à voir les coulisses de la civilisation. Il n'est de discours sérieux qui tienne : même la distance déférente avec laquelle on traite usuellement de la mort est rapportée sur un ton burlesque. Le baron de Chemillé, mourant, déçoit par ses discours et par sa gaieté impertinente l'entourage venu l'assister. Le narrateur explique leur déception : « Les hommes n'aiment point à l'excès que, venus pour entendre un mystère, on leur serve un opéra-bouffe, ni qu'un quidam se pique d'éloquence quand il est entendu qu'on lui va fermer les paupières » (LAP2, p. 202), la métaphore du spectacle étant particulièrement propre à traduire les illusions dont s'aveuglent les hommes, et l'antithèse à montrer l'écart entre les attentes de la bonne société et la réalité des faits.

Anatole France aussi s'amuse à écailler le vernis de la haute culture. L'abbé employé chez l'alchimiste D'Astarac se défend d'en approuver l'hérésie, brandissant la Bible, mais le prestige

1. R. Boylesve, *Le Dernier Mot sur l'amour*, *op. cit.*, p. 22. Le chapitre publié antérieurement présente une variante : « [...] botté le derrière » (LAP2, p. 181).

de la référence est contrebalancé par la métaphore burlesque qui l'accompagne : « Il m'en coûte de servir un cabbaliste [sic] qui met nos saintes écritures cul par-dessus tête » (RRP, p. 74). Ailleurs, la référence au Grand Œuvre sert des effets héroï-comiques, détournant son vocabulaire pour dresser le portrait du bon abbé : « Ses joues un peu lourdes et ses trois mentons descendaient majestueusement sur un rabat, devenu *par sympathie* aussi gras que le cou qui s'y répandait » (RRP, p. 11). Comme Boylesve, France surprend son lecteur par des descriptions oxymoriques et plaisantes : « frère Ange [...] marchait dans l'ombre d'un pas chancelant et triomphal, faisant jaillir sous ses sandales l'eau du ruisseau en magnifiques gerbes de boue qui semblaient célébrer sa gloire crapuleuse, comme les bassins de Versailles font jouer leurs machines en l'honneur des rois » (RRP, p. 101-102). Il surprend son lecteur en lui soumettant des clichés qu'il précipite aussitôt dans le monde concret. La métaphore lexicalisée, qu'on ne perçoit plus, est redotée de son pouvoir figuratif. Les paroles rapportées portent le projecteur sur l'emphase héroï-comique de Maître Coignard, au discours indirect : « l'abbé Coignard lui [au père Ménétrier] présenta que, *nourrisson des Muses*, je ne deviendrais jamais *rôtisseur* » (RRP, p. 34) ou sur celle de l'alchimiste, au discours direct : « je n'[ai] pas dessein aujourd'hui de soulever à vos yeux les voiles de la nature et de vous montrer Isis dans son éblouissante nudité » (RRP, p. 67). L'effet frise la parodie lorsque l'abbé s'emporte : « Astre obscène, polisson et libidineux, [...] tu n'es jamais las d'éclairer les turpitudes des hommes, et tu envies un rayon de ta lumière à qui cherche des maximes vertueuses ! » (RRP, p. 229). L'apostrophe à la lune personnifiée, la langue soutenue (le verbe *envier* au sens de « refuser jalousement », le relatif synthétique « à qui »), la cadence majeure, très déclamatoire, semblent des moyens bien excessifs au regard de la situation qu'ils incriminent : l'abbé manque tout bonnement de lumière pour lire son Boèce, au milieu d'une partie de cartes. Par tous ces jeux de contraste impliquant les références de la prestigieuse culture classique, l'attention du lecteur est dirigée sur les éléments qui sont en voie d'usure, pour leur donner une nouvelle vigueur.

Là où les associations burlesques ont sans doute le plus de force et de brio, c'est dans la pensée critique d'Anatole France, où elles sont un outil au service du jugement. La friction d'assemblages hétérogènes produit l'impression recherchée. France fait preuve d'un sens sûr de la trouvaille dans l'art d'ordonner les rapprochements les plus éloquents et souvent les plus incongrus, quitte à se montrer irrévérencieux. C'est ainsi que *La Terre* de Zola devient « Les Géorgiques de la crapule » (VL1, p. 235). *A contrario*, les hautes références culturelles servent aussi à exprimer sa tendresse envers les choses les plus humbles, comme pour ce livre usé d'être passé entre toutes les mains, « pitoyable à voir, fripé, bâillant du dos, encorné à merveille, et comme l'Hippolyte de Racine, sans forme et sans couleur » (VL3, p. 259). La justesse des analogies donne du mordant à ses démonstrations, particulièrement en fin d'article :

[*Sur les erreurs de jugement de la postérité et en particulier des savants*] La science ne connaît

point la beauté et [...] un vers tombé aux mains d'un philologue est comme une fleur entre les doigts d'un botaniste. (VL1, p. 113)

[*Sur l'histoire narrative, opposée à l'histoire positive*] Elle est un portrait. Votre histoire statistique ne sera jamais qu'une autopsie. (VL2, p. 124 – chute de l'article)

[*Sur les romans de Georges Ohnet*] [Ils] sont exactement, dans l'ordre littéraire, ce que sont, dans l'ordre plastique, les têtes de cire des coiffeurs. (VL2, p. 64 – chute de l'article)

Ces pointes sont d'autant plus aiguisées qu'elles s'appuient sur des métaphores non motivées : le lecteur élucide lui-même le motif qui unit les images, lesquelles s'imposent dans leur fulgurant à-propos. Et même lorsque France n'use pas d'analogie, l'image vient en renfort d'une pensée condensée et lapidaire. Pour signifier son mépris du positivisme, qui a remplacé l'idéalisme romantique, il explique, avec la mauvaise foi d'un décalage burlesque : « En ce temps-là Dieu expliquait tout. Depuis, quelques-uns ont remplacé Dieu par le protoplasma et par la cellule germinative » (VL3, p. 192).

C'est dans les portraits enfin que cet art incisif s'exprime le mieux. Là, nul besoin de se perdre en détails pour saisir les traits essentiels d'une figure. Le portrait qu'il donne de Verlaine (partiellement cité plus haut) est particulièrement saisissant. Il s'exprime dans un style nerveux et haché, où là encore les images sont aussi heureuses qu'hétéroclites :

À le voir, on dirait un sorcier de village. Le crâne nu, cuivré, bossué comme un antique chaudron, l'œil petit, oblique et luisant, la face camuse, la narine enflée, il ressemble, avec sa barbe courte, rare et dure, à un Socrate sans philosophie et sans la possession de soi-même. (VL3, p. 309)

Ce portrait, dans lequel s'exprime une admiration très ambiguë, n'est pourtant pas sans rappeler les portraits-charge dans lesquels excellaient un La Bruyère ou un Boileau. France pratique avec maestria ces expressions oxymoriques, ces accouplements *a priori* mal assortis¹ ; *Le Jardin d'Épicure* en reprend par exemple la formule à propos d'un ouvrier socialiste, figuré sur une toile de Jean Béraud et désigné comme « l'ascète du prolétariat, le saint de l'atelier » (JE, p. 45).

Deux figures sont particulièrement propres à entrechoquer des éléments hétéroclites. La première, le zeugma, place « sur le même plan fonctionnel (attelage), par coordination ou juxtaposition, [des] éléments dissemblables² », notamment au plan sémantique : l'abstrait se

1. C'est un procédé dont Régnier est également coutumier, notamment dans ses *Cahiers*, où, pour ne donner que quelques exemples, Faguet est dépeint comme « le Diogène de l'Académie » (p. 682), Léon Daudet « le Don Quichotte de Lilliput » (p. 470), Barrès « un Descartes biseauté » (p. 513), Georges d'Avenel « un La Bruyère qui a mangé du foin » (p. 539). Après les hommes, ce sont les œuvres qui font l'objet de semblables comparaisons, mi-plaisantes, mi-énigmatiques : *Les Moralités légendaires* de Laforgue sont « les *Contes* de Voltaire de la décadence » (p. 200), la première d'*Ubu roi* de Jarry évoque celle d'un « *Hernani* scatologique » (p. 852), l'*Isis* de Villiers de l'Isle-Adam est « la M^{lle} de Maupin de l'absolu » (p. 462) ou encore *L'Enfer* de Barbusse « le Dante des voyageurs » (p. 602). Ces formules ont la particularité toute régnérienne de condenser des époques différentes dans une même saisie, pour les mesurer. À noter que formellement, G. Genette désigne ce tour (*x*, [*cet*] *y de z*) comme un balzacisme (il recueille : « Bianchon, l'Ambroise Paré du XIX^e siècle » ; « César Birotteau, ce Napoléon de la parfumerie » ; « Lady Stanhope, ce bas-bleu du désert » ; *Palimpseste, op. cit.*, p. 102-103).

2. C. Fromilhague, *ibid.*, p. 41.

combine ainsi au concret, comme c'est le cas dans les exemples qui suivent, empruntés aux romans d'Anatole France à l'exception du premier :

Ninon, comme beaucoup de mortelles, a pris *de l'âge, du menton, du corps* et aussi *des amants nouveaux*. (LAP2, p. 180)

Frère Ange [parla] à demi étouffé *de perdre* et *d'épouvante*. (RRP, p. 52)

[Clément d'Alexandrie] avait un goût excessif *pour les allégories* et *pour la laitue*. (RRP, p. 58 – C'est l'abbé qui parle)

La citoyenne Remacle, abondante *de cœur, de poitrine et de reins* [...] (DS, p. 11)

Dans ces exemples, un terme en facteur commun (verbe « a pris » ; adjectifs « étouffé » et « abondante » ; GN « un goût excessif ») distribue les deux éléments hétérogènes du zeugma, qui sont ses compléments couplés. Quand ce sont des propositions qui sont assemblées, l'appariement est plus lâche :

Mon père était bon rôtisseur et craignait Dieu. (RRP, p. 8 – narration assurée par Jacques)

Ainsi, par une fortune doublement singulière et favorable, ce Jacquot Tournebroke deviendra savant et je mangerai tous les jours. (RRP, p. 18 – l'abbé exprime ici sa satisfaction d'être engagé comme professeur)

[...] enfonçant mon bonnet sur mes yeux et recommandant mon âme à Dieu (RRP, p. 249 – discours direct de l'abbé)

Les considérations matérielles se mêlent aux spirituelles. Comme le note Catherine Fromilhague, « le lecteur est invité à comprendre la relation logique implicite qui relie les syntagmes coordonnés¹ » et à combler l'écart qui sépare les deux termes du contraste. L'intervention du lecteur est une fois encore fortement programmée par le texte, qui lui ménage une large place dans ses marges. Ainsi pour ce portrait de l'abbé Coignard, aux accents rabelaisiens :

Ce zèle était l'effet de sa bonté et aussi du goût qu'il avait pour cette bonne rue Saint-Jacques, où il trouvait à satisfaire tout ensemble *les appétits de son corps et ceux de son esprit*. Après m'avoir donné quelque profitable leçon en prenant un repas succulent, il faisait un tour au Petit Bacchus et à l'Image Sainte-Catherine, trouvant réunis ainsi dans un petit espace de terre, qui était son paradis, *du vin frais et des livres*. (RRP, p. 32)

Les zeugmas ne sont pas des traits d'esprit gratuits : en transparence, on y lit l'idéal philosophique d'Anatole France, qui fait de son personnage un humaniste accort, amateur de bonne chère aussi bien que de science² et en cela conforme au modèle issu de la Renaissance.

La deuxième figure du contraste est la syllepse sémantique, soit l'« emploi d'un terme unique en un double sens³ », propre et figuré essentiellement. Dans cette remarque polissonne de l'abbé

1. *Ibid.*, p. 42.

2. À ce titre, l'abbé Hubertet, bienveillant pédagogue, érudit et bon vivant, est un avatar régnierien de l'abbé Coignard.

3. *Ibid.*, p. 47. On s'étonne peu de trouver aussi chez Régnier cette figure, qui permet de construire des parallélismes. Il fait ainsi écrire à M. de Collarceaux : « Voici M. de Manissart *porté* aux nues et M. de Chamissy *porté* en terre » (BP, p. 279).

à propos de M. d'Anquetil : « Il connaît le monde comme il connaît les femmes, parce qu'il *est dessus* » (RRP, p. 248), une antanaclase emploie le verbe *connaître* dans son sens figuré puis dans son sens propre biblique, annonçant la syllepse égrillarde qui affecte la locution *être dessus*. Chez Boylesve aussi, la syllepse adresse au lecteur un clin d'œil complice. De M^{me} de Châteaubedeau qui étanche la soif érotique de M. de la Vallée-Chourie, il est dit que « la veuve *aspirait* l'indécis amant comme une éponge de Venise boit un verre d'eau » (LAP1, p. 49-50). Le verbe revêt même un triple sens : un sens figuré abstrait (elle demande l'attention exclusive de son amant, elle l'*absorbe*), un sens figuré concret (elle accapare toutes ses forces), un sens propre licencieux (les pratiques érotiques suggérées).

Tropes (métaphores, comparaisons), jeux d'écart de tonalité (burlesque, héroï-comique), figures de construction (zeugmas, syllepses) : tous les moyens concourent à la confrontation des images et des idées. De telles confrontations, en différant un bref instant la révélation du sens, compliquent bel et bien le jeu interprétatif, afin d'éviter au lecteur l'ennui, d'une part, et d'autre part pour consolider chez lui l'impression d'une connivence avec la communauté supposée connaître les règles de ce jeu.

3. Détours et sous-entendu

Après avoir traqué le sens *sous* l'expression (« Concision et présupposé »), *entre* les expressions (« Contrastes et surprise »), le lecteur est invité à le chercher *en dehors* de ce qui est positivement exprimé, mais qui fait l'objet d'allusion, de sous-entendu, de référence tacite¹. On dégagera deux stratégies de l'ironie : la première, dont on peut réunir les différentes manifestations sous l'appellation *par'hyponian*, consiste à déjouer l'attente du lecteur² ; la seconde en appelle plutôt à sa complicité et repose sur des contenus (culturels, scientifiques, logiques, philosophiques, émotionnels...) supposés partagés *a priori*. Dans le premier cas, l'union lecteur-auteur est à construire ou à parachever ; dans le second, elle est présupposée et se trouve renforcée par l'exercice de l'ironie.

Le par'hyponian revêt plusieurs formes. En guise de transition avec la section qui précède, on notera que pour surprendre l'attention, de nombreux propos s'achèvent par une sorte de pirouette ou de paradoxe, au sens où l'auteur déjoue les attentes du lecteur par une chute qui engage la relecture de ce qui précède. Raphaël Baroni dit lui aussi, à propos de la surprise narrative, qu'elle « conduit [...] à reconsidérer une partie antérieure [du texte], ou plutôt à

1. D. Maingueneau distingue ainsi présupposé et sous-entendu : tandis que le présupposé se présente comme le rappel d'une évidence supposée connue, partagée et stable (en somme, existant en amont du texte), le sous-entendu doit être inféré d'un contexte plus large (*Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, chap. 4).

2. « *Le par'hyponian ou attente trompée*. Dans le déroulement linéaire de l'énoncé, on substitue à ce qui était attendu comme point d'aboutissement d'un raisonnement, un terme ou un ensemble de termes qui ont des polarités opposées ; structure déceptive, effet de surprise, l'attente trompée a partie liée avec le paradoxe » (C. Fromilhague, *ibid.*, p. 55).

réévaluer la manière dont nous l'avions actualisée préalablement¹ ». Dans un article², nous avons relevé de ces pointes qui signent en particulier l'écriture critique d'Anatole France. À propos d'un pauvre bouquiniste des quais de Seine : « S'il est pauvre, c'est sans y penser. Il ne vend pas ses livres, mais il les lit » (VL1, p.109). Dans une pensée à deux temps, la proposition « mais il les lit » reprogramme le sens de la proposition « il ne vend pas ses livres ». L'objet n'était donc pas de s'affliger de la misère du brave homme, d'autant plus attendrissante qu'elle n'est pas consciente ; mais, par un renversement subtil, d'accuser ceux qui vendent ou achètent des livres, sans les lire – et de rendre au pauvre marchand sa vraie richesse. Le phénomène est récurrent. « Il l'aima, l'épousa et l'aima encore » (VL2, p. 111), écrit France avec malice : là encore la chute « il l'aima encore » induit une relecture du sous-entendu de « il l'aima, il l'épousa », dont l'intention n'est pas, comme on pouvait le croire d'abord, dans l'émerveillement sentimental, mais dans la stupéfaction plaisante de voir un amour survivre au mariage – éternel lieu commun, mais brillamment suggéré. Au surplus, c'est un clin d'œil adressé à Voltaire, dont le Huron prétend « épouser » sa promise M^{lle} de Saint-Yves au saut du lit, donnant un tout autre sens à cette cérémonie³. Cet art de jeter dans un premier temps le lecteur sur une fausse piste interprétative pour lui faire ensuite rebrousser chemin est particulièrement abouti dans un portrait, celui de Madame Ackermann, athée notoire : « Quand elle fut un peu grande, un bon prêtre se donna beaucoup de peine pour lui expliquer la doctrine chrétienne ; elle suivit cet enseignement avec une extrême attention. Quand il eut terminé, elle avait cessé de croire tout à fait et pour jamais » (VL4, p. 2). Dans une lecture rétrospective, on comprend toute la malice du qualificatif « bon prêtre », qui honore davantage l'opiniâtreté inoffensive du brave homme que ses talents de catéchiste.

France ne fait pas toujours l'économie d'un certain excès dans le maniement de l'antiphrase, qui ajoute du sel à ses railleries. Sans être acrimonieuse, car non dépourvue d'humour, l'ironie dont il use n'en est pas moins mordante. Considérant la page de titre d'un roman de Georges Ohnet, il commente sans aménité : « C'est sans contredit la plus belle page qui soit sortie de la plume de M. Georges Ohnet » (VL2, p. 56), pour terminer triomphalement par un éloge paradoxal et hyperbolique : « J'ai lu *Volonté*, et j'ai d'abord été très malheureux. [...] J'eus envie d'en pleurer avec toutes les Muses. Je n'avais jamais lu encore un livre si mauvais : cela même me le rendit considérable, et je finis par en concevoir une espèce d'admiration. M. Ohnet est détestable avec égalité et plénitude ; il est harmonieux et donne l'idée d'un genre de

1. R. Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 298-299.

2. É. Dufour-Magot, « La verve dans l'œuvre critique d'Anatole France », *op. cit.*

3. « À peine l'Ingénu était arrivé, qu'ayant demandé à une vieille servante où était la chambre de sa maîtresse, il avait poussé fortement la porte mal fermée, et s'était élancé vers le lit. Mademoiselle de Saint-Yves, se réveillant en sursaut, s'était écriée : "quoi ! c'est vous ! Ah ! c'est vous ! arrêtez-vous, que faites-vous ?" Il avait répondu, "je vous épouse", et en effet il l'épousait, si elle ne s'était pas débattue avec toute l'honnêteté d'une personne qui a de l'éducation » (Voltaire, *L'Ingénu*, chap. VI, 1767).

perfection. C'est du génie cela » (VL2, p. 59). Ce type d'humour, puisé dans une veine satirique, est largement pratiqué dans les articles de *La Vie littéraire*. Ainsi, à propos de l'opéra adapté de *Salammbô*, jugé exécration : « Qu[e Flaubert] n'ait pas apparu lamentable et terrible, la nuit, à MM. Reyher et du Locle, c'est presque un argument contre l'immortalité de l'âme » (VL3, p. 299). Semblables contradictions de l'opinion commune affecte telle remarque du *Génie latin* (p. 206) : « Le Sage [sic] donna *Turcaret* aux comédiens. Comme la pièce était un chef-d'œuvre, ces gens-là voulurent qu'on la refît à leur idée et dédaignèrent de la jouer » – *comme*, et non *bien que* – ou encore : « Il faut bien croire qu'il y a dans l'animal humain un fond de ridicule. C'est même en quoi il diffère le plus communément des bêtes » (p. 209) – et non : *en quoi il s'en rapproche* selon un préjugé plus consensuel.

Le Jardin d'Épicure s'illustre aussi par ses paradoxes. Ils peuvent s'appuyer sur des comparaisons dont la doxa aurait plutôt interverti les termes : « Voilà la puissance de la femme sur un saint. Je doute qu'elle soit aussi grande sur un habitué du Moulin Rouge » (JE, p. 13). Plus loin, à propos du jeu : « il a des ongles de diamant, il est terrible, il donne, quand il lui plaît, la misère et la honte : c'est pourquoi on l'adore » (JE, p. 18). Ici, la consécutive trompe l'attente. De même : « [le jeu] est muet, aveugle et sourd. Il peut tout. C'est un dieu » (*ibid.*) : l'asyndète souligne plus magistralement encore le par'hyponoïan. France en fait usage dans la préface des *Opinions*, au cours d'une analyse des conditions qui ont permis quatre-vingt-treize : « Robespierre croyait à la vertu : il fit la Terreur. Marat croyait à la justice : il demandait deux cent mille têtes » (OJC, p. 22). Ici l'antithèse étaye le paradoxe : « l'ordre public n'est que la violence organisée » (OJC, p. 24). Là, c'est l'oxymore et le chiasme : « vous [France parle ici à son personnage, Jérôme Coignard, à qui il présente un hypothétique anarchiste] vous lui eussiez montré dans l'idylle qu'il rêve une infinité de tragédies domestiques et sanglantes et dans sa bienheureuse anarchie le commencement d'une tyrannie épouvantable » (*ibid.*).

Les romans ne sont pas en reste pour ce qui est de déjouer les interprétations spontanées afin de leur en substituer d'autres, moins évidentes. Le rendu est souvent voltairien, rappelant les justifications ineptes de *Candide*¹. Dans « L'aventure de Lorette Pimento », conte de Boylesve, deux époux prennent peur : « C'est une occasion de se blottir l'un contre l'autre, étroitement. De la sorte, on présente moins de surface à l'ennemi, et de tout temps l'union fit la force » (PF, p. 20). Outre la maxime plaisamment détournée, on note la justification burlesque qui, ici, ne sert pas la satire, comme chez Voltaire, mais prête simplement à sourire. Le *et* explicatif donne le change au *car* que lui préfère Anatole France en son personnage de Jérôme Coignard. Ce *car* d'un effet très classique annonce presque toujours, en effet, une justification (faussetment)

1. Cunégonde fait le récit de son viol : « Un capitaine bulgare entra, il me vit toute sanglante, et le soldat ne se dérangeait pas. Le capitaine se mit en colère *du peu de respect que lui témoignait ce brutal*, et le tua sur mon corps » (*Candide, op. cit.*, p. 57). Contrairement à ce que voudrait la morale commune, le geste de vengeance du capitaine ne s'explique pas par le sens du devoir, qui commande de défendre une femme bafouée (fût-elle ennemie), mais par l'orgueil d'être salué par un soldat inférieur en grade.

évidente et lourde de sous-entendus : « [Clément d’Alexandrie] avait soin d’épargner un crime à ses persécuteurs, *car c’était un fort honnête homme* » (RRP p. 58) – dit l’abbé, à propos d’un saint repoussé par l’Église. Sous-entendu : on peut bien douter de son impeccabilité à d’autres égards, notamment en matière d’orthodoxie. C’est bien ce qui différencie la conjonction causale *car*, qui attire l’attention sur l’énonciation, de la locution conjonctive *parce que*, qui l’attire sur l’énoncé : la première invite (malicieusement) à interroger le besoin qu’éprouve le locuteur de se justifier. C’est ce que révèle cet autre emploi de *car*, par le même abbé : l’« argent [...], dit-il, est pour moi un cuisant souci, *car j’ai éprouvé qu’il était malaisé d’en gagner en demeurant honnête homme, ou même différemment* » (RRP, P. 70). Après avoir porté l’accent sur la misère du bon abbé, qui lui vaut une légitime compassion, l’attention se reporte sur la fin de la phrase, où il trahit de manière allusive des efforts moins honnêtes pour remédier à sa détresse pécuniaire.

De façon plus franche, les personnages de France ou de Boylesve aiment prendre à revers les implications logiques escomptées. Dans la *Rôtisserie* encore, M. d’Anquetil fait ce constat à propos de ses domestiques : « Je les battais et ne les payais pas, *et pourtant* je ne suis pas sûr de leur fidélité » (RRP, p. 223-224). Plutôt que l’adverbe d’opposition (*et*) *pourtant*, on attendait un lien consécutif de type *c’est pourquoi*. La signification de la première proposition est subvertie : il ne faut pas comprendre que la maltraitance des domestiques les pousse à trahir leur maître pour s’en venger, mais bien que la peur du châtiment assure leur loyauté. Boylesve s’amuse également à contrarier les présupposés attachés à certaines réalités, comme la prison, à la façon dont Voltaire présente « l’extrême fraîcheur » du cachot au chapitre 6 de *Candide* : Gilles et sa femme sont conduits en prison ; là, « on ne les sépara ni ne les fouilla, ni ne les mensura, bien entendu, car tous les progrès dont nous jouissons n’étaient pas accomplis » (CLV, p. 133). La satire porte moins sur la cruauté de la prison en elle-même que sur la vanité satisfaite d’institutions devenues inutilement procédurières.

Ailleurs, c’est encore l’abbé Coignard qui détourne les discours consensuels en renversant les termes de la maxime « l’habit ne fait pas le moine » : « considérez qu’il suffit de donner un bonnet à poil à un couard pour qu’il aille aussitôt se faire casser la tête au service du Roi » (RRP, p. 114). L’abbé exhibe aussi les fallacieuses raisons qu’il donne à sa concupiscence : « Je veux bientôt faire quelque gain, afin de montrer que ma sagesse ne se dément pas même dans la prospérité » (RRP p. 190), nonobstant l’idée plus répandue que c’est dans le dénuement que la sagesse trouve mérite à s’exercer. Le narrateur de Boylesve dément lui aussi les croyances établies : « Voir Dieu, même celui de Girgenti qui n’est sûrement pas si important que le pape, c’était encore toute une histoire [...] » (« L’aventure de Lorette Pimento », PF, p. 23). Se trouvent ici détrompées deux affirmations entendues : Dieu est unique (ce que récuse la précision originaire) ; il est plus important que le Pape, son représentant mortel. Le narrateur de ce petit conte ménage des raisonnements particulièrement retors, dans le goût voltairien :

« si les anges fréquentent les demoiselles sans leur manquer de respect, vous admettrez bien que leurs supérieurs hiérarchiques [Dieu et diable] aient pu ne pas se tenir sur la même réserve, surtout dans un temps déjà très reculé et où la sève était plus forte » (PF, p. 19). La feinte innocence du raisonneur n'éclipse pas la mesquinerie burlesque de ses mesures, au contraire ; et c'est bien ce qui donne matière à sourire. Cet autre épisode, tiré cette fois des *Nouvelles leçons*, relate les circonstances du décès de M. de Chemillé en prenant une fois encore le bon sens à contre-pied :

[...] [Le médecin] descendit, suivit le prêtre jusqu'au chevet du malade qu'il saigna, comme il savait faire et sans plus tarder. À la suite de quoi, le malade expira avant qu'on l'eût cru tout à fait dérangé autrement que du côté du cerveau.

– Voilà, dit le docteur, en donnant à nettoyer sa lancette.

Il était trop accoutumé à voir trépasser entre ses mains pour s'émouvoir de ce fait normal, et il sembla pareillement à tous que les choses s'étaient passées de la plus correcte manière, attendu que le baron de Chemillé était mort entre le prêtre et le médecin. (LAP2, p. 215-216)

Ce récit expéditif reprend les ingrédients de la satire classique contre les médecins. En particulier, il détrompe l'évidence qui voudrait que l'issue « normal[e] » de l'intervention médicale soit la guérison du malade.

L'attente trompée n'est pas la seule stratégie sur laquelle repose l'ironie ; elle peut aussi, *a contrario*, s'appuyer sur la complicité présumée acquise du lecteur.

C'est ainsi que fonctionnent les litotes libertines, qu'affectionne particulièrement Boylesve. Ces litotes malicieuses sont déguisées en euphémismes ; mais le lecteur complice en comprend parfaitement l'intention grivoise. Sous couvert de respecter la pudeur, le narrateur, par de très claires suggestions, ménage des révélations bien gauloises. Avec un respect affecté, l'expression emprunte ponctuellement un chaste détour pour mieux signifier comment le Pogge identifie une sienne connaissance : « je n'eusse pas éprouvé davantage la probabilité que je contemplais bien à *l'envers* mon seigneur Valla » (BB, p. 42). La périphrase est un simulacre de retenue, qui se donne comme tel. Les éléments anatomiques ainsi mis à couvert n'en sont que plus ouvertement désignés : ainsi résonne un cri pareil à celui d'un « chat à qui l'on coupe l'usage de son privilège naturel » (BB, p. 116). Dans la *Leçon*, c'est sur la statue de Cupidon que se concentrent les périphrases, ciblant dans une inventivité parfois laborieuse, dictée par une objectivité descriptive tout ironique, « le hardi mais délicat relief qui valait tant de piquant à l'œuvre de M. Gillet » (LAP1, p. 28), « l'autre face du jeune dieu de l'Amour » (p. 94), « la face opposée au dos du dieu de l'Amour » (p. 96) ; et même, avec une précision technique, une fois « l'ouvrage de François Gillet privé de sa fleur », « les pièces dérobées d'un petit coup de marteau à l'Amour pubère » (p. 116). La particularité anatomique d'Amour est encore désignée par un terme évasif au référent pourtant parfaitement ciblé : « l'objet » (p. 97) ; ou par le détour métonymique : « son geste ingénument viril » (p. 87) ; ou enfin par une comparaison naïve de la

petite Jaquette : « un tuyau comme la cafetière en porcelaine » (p. 155). Une syllepse marque à dessein l'installation d'Amour au bassin, décrite dans une fausse innocence comme « l'érection de la statue » (p. 35) : de la retenue classique jaillissent les plus vertes allusions.

La métaphore peut renforcer l'effet. Elle ne trompe personne, cette invitation qu'un cavalier du Pape adresse à Lola Corazon, à qui il propose de « cueillir la noisette sous un petit bois » (BB, p. 159). Les métaphores végétales abondent dans la *Leçon* lorsqu'il s'agit de parler du désir. L'exemple suivant complique d'une antanaclase les désignations érotiques :

Et l'exquise particularité de cette figure [il est question ici encore de la statue d'Amour] était que, au lieu de fixer le but où va voler la pointe mortelle, l'adolescent, les paupières basses, regardait avec une surprise ingénue cette autre menue flèche suspendue au bas de son ventre, et qui, pour la première fois, révélait son usage. (LAP1, p. 19-20)

La flèche propre conduit à la métaphorique par une ligne phrastique qui épouse le regard du petit dieu.

En d'autres endroits, les litotes ont un but moins léger. Elles montrent comment la civilisation dissimule la barbarie sous un langage hypocrite. L'hôtelier du Guet-Apens, dans *Les Bains de Bade*, formule les plus sûres promesses de meurtre dans la politesse la plus exquise :

Si je venais à croire, pour prendre un exemple frappant, que monsieur fût mieux pour mes intérêts dans le lit de la rivière qui coule au bas de la fenêtre, plutôt qu'en celui-ci que j'ai gonflé du duvet de mes oies, je ne viendrais même pas à dire à monsieur que le feu est en bas et qu'il est prudent de descendre par le bord de l'eau ; je prendrais monsieur par la peau du col et je le laisserais rejoindre l'écume des flots par la vertu de son poids spécifique. (BB, p. 35)

Ces litotes rejoignent, par l'intention révélatrice, les euphémismes imagés que France prête au peuple sous la Terreur, et c'est en des termes également métaphoriques qu'un « patriote à moustaches » promet un compatriote à la guillotine : « j'aurais plaisir à [le] voir éternuer dans le panier à Samson » (DS, p. 294). Chez lui aussi la barbarie jaillit sous la courtoisie, et c'est avec beaucoup d'affabilité que M. d'Anquetil invite Jacques, qui a regardé Catherine sa maîtresse, à monter chez lui pour dîner et jouer aux cartes, après quoi ils iront s'entre-égorger. Ce qui inspire à Jacques cette remarque voltairienne : « Je sentis toute la faveur qu'il me faisait en consentant à me couper la gorge » (RRP, p. 192) – remarque sur laquelle il lui faudra revenir lorsque d'Anquetil apprendra sa roture (« Il m'est donc impossible de vous tuer [...]. Veuillez m'en excuser », *ibid.*¹).

La fausse pudeur épaulé parfois une savoureuse mauvaise foi. Dans une attitude tenant de la prétérition, le narrateur feint de respecter les convenances pour mieux les transgresser. Celui de *La Leçon d'amour dans un parc* est rompu à ces formes d'hypocrisie. Feignant de détourner

1. Régnier aussi adopte parfois cette stratégie voltairienne. Dans *La Pécheresse*, le jeune Palamède rejoint l'armée pour apprendre « mille belles choses, telles que le maniement des armes [...], et la façon de se faire tuer comme il convient à un gentilhomme » (p. 23).

le regard de « la marquise de Chamarante toute nue », il renchérit en vérité : « Encore une image que j'eusse préféré éviter, d'autant plus qu'elle se répète. La marquise de Chamarante toute nue ! » (LAP1, p. 36). Ou encore, observant que M^{me} de Matefelon se détourne pendant que M^{me} de Quinconas va abattre, nue, les attributs virils de l'indécente statuette :

Nous imiterons la discrétion de la vieille dame et nous nous détournerons, quoique à regret, pendant le temps que mademoiselle de Quinconas se dévêt, au bord du bassin, frissonne en plongeant son corps dans l'eau glacée du matin, et a tant de peine à faire progresser, en se dandinant dans cet élément, sa hanche opulente. (LAP1, p. 96)

Le narrateur ne perd pas une occasion d'exposer les charmes de la plantureuse quadragénaire qu'est aussi M^{me} de Châteaubedeau. Les moins honnêtes prétextes légitiment les descriptions : « C'est que je serais si fâché de vous avoir donné à considérer au bain une femme mal faite ou défraîchie ! » (LAP1, p. 25) – mais aussi ces raisons n'ont rien qui doivent convaincre. Dans un autre récit, c'est sous couvert de louer leur décence (morale) que le narrateur nous donne mieux à voir les attraits (physiques) de « ces dames [du couvent], costumées avec un goût exquis, de façon à faire honneur à l'ordre auquel elles appartenaient, et décolletées de telle sorte que les yeux se reposassent sur leur gorge pure au lieu d'y prendre feu, joignaient aux manières les plus séduisantes une décence et une modestie qui en relevaient le charme¹ » (« Une affaire d'État », PF, p. 12). Le subjonctif imparfait, d'un effet héroï-comique, accuse sciemment une gouaille qui ne se voile que pour mieux se dévoiler.

De fait, c'est bien souvent en détournant les termes de leur sens premier que s'énoncent les suggestions libertines. L'abstrait remplace le concret, et le Pogge de préciser, après avoir sauvé une jeune femme d'un agresseur : « je [lui] laissai mon adresse pour le cas où elle serait dans la *nécessité* » (BB, p. 97) – on entend bien quel sens revêt ici le mot *nécessité*. Un verbe intellectuel, chez France, prend aussi une dimension bien physique dans le discours prêté à M. d'Anquetil : « [Jahel] commença par se débattre et par me griffer le visage ; quand je fus griffé suffisamment pour la satisfaction de son honneur, nous commençâmes à *nous expliquer* » (RRP, p. 251). Ce sont bien souvent, par tradition libertine, des termes puisés au lexique religieux ou moral qui servent à exprimer des réalités charnelles. L'abbé Coignard n'est pas indifférent aux appâts de Catherine la dentellière ; et son disciple de commenter : « il méditait, à sa coutume, lorsque Catherine vint s'asseoir à côté de lui sur le banc de pierre. Mon bon maître était enclin à louer Dieu dans *ses œuvres* » (OJC, p. 44). Par un éloquent hypallage, il poursuit : « il la loua d'avoir *de l'esprit* non seulement sur la langue, mais encore à la gorge et dans le reste de sa personne » (*ibid.*). Le procédé est le même chez Boylesve, dont le personnage du Pogge est pressé « contre les poitrines de mesdames de la Tourmeulière et de Bubinthal qui [lui] manifestèrent, par les plus douces chatteries, la satisfaction qu'elles avaient, dirent-elles, de *toucher*, une fois, *un bel*

1. Ces élégantes nonnes auraient trouvé leur place à l'Abbaye de Thélème.

esprit Florentin » (BB, p. 22-23). Plus loin, le même Pogge s'appuie avec ravissement contre le « bel épanouissement » (BB, p. 67) de cette M^{me} de la Tourmeulière, par quoi il indique une réalité parfaitement tangible. Dans la *Rôtisserie*, c'est Catherine qui raconte comment frère Ange l'a abordée : « il s'approcha de moi pour m'apprendre *certaine oraison nouvelle* » (RRP p. 15-16). De l'enseignement religieux de frère Ange à la leçon de physique de Pangloss, il y a peu, et cette comédie morale rend plus visibles les petits arrangements de chacun avec sa conscience.

À la manière de Pangloss, c'est aussi le vocabulaire scientifique ou philosophique qui nomme, par détour, le désir et ses objets. Chez France, c'est Jeanne qui dispense la leçon à Jacques : « elle m'apprit *ce que je ne savais pas encore et qu'elle savait depuis longtemps*. Mais je ne lui en fus pas aussi reconnaissant que j'aurais dû, et je ne songeais qu'à porter à d'autres plus jolies *la science qu'elle m'avait inculquée* » (RRP, p. 35). Chez Boylesve, les dames admirent la « sainteté » de frère Jérôme en ces termes qui entremêlent de façon très transparente excellence spirituelle et qualités physiques : « je le range parmi les saints ; ... avez-vous vu comme il a la main belle?... » dit l'une ; une autre réplique : « Je baiserais le bas de sa robe, s'il en portait seulement une ! » ; – l'exclamation qui conclut ce dialogue est aussi facile à décrypter : « Ah ! comment ne pas aimer *la Vérité* ? » (BB, p. 89). De même, c'est à l'aide de termes empruntés au domaine de la sagesse que le Pogge loue certain détail physique de sa cousine : « [Bianca] ne laissait point aller ses bras, que l'on n'aperçut, à leur naissance, *l'ombre des retraits philosophiques éminemment propres à étouffer jusqu'à la mémoire de l'humaine sottise* » (BB, p. 20-21). Le prétexte ne trompe personne. D'autant que le procédé est repris à l'occasion d'une scène d'amour entre le Pogge et les trois dames :

Je ne sais comment il se fit que, dans l'embarras de nos mouvements divers, [...] ces petits carrés de soie fine et de belle couleur [seuls vêtements de ces dames], que je me prenais à considérer *philosophiquement* comme *les derniers remparts de la convention* qui n'était point ainsi tout à fait abolie à Bade, quittèrent le col de mes amies et devinrent je ne sais quoi et je ne sais où, mais sans laisser l'obstacle le plus médiocre entre ma vue et *la matière substantielle* de ces trois beautés. (BB, p. 119)

Dans les *Nouvelles Leçons*, le baron de Chemillé explique scientifiquement comment un amant grossier parvint à séduire une femme vertueuse : « il la toucha en un point qu'il semblait connaître par transmission héréditaire, comme un rebouteux inculte, d'un seul coup, vous remet en place les osselets les plus délicats » (LAP2, p. 212-213). Ses piquantes analogies accusent la fausse naïveté du narrateur : après Pangloss, on se fie peu à cet homme qui prétend donner à tels effets des causes aussi mécaniques.

C'est par une approche classique qu'Anatole France explique les enjeux de l'ironie :

L'Ironie et la Pitié sont deux bonnes conseillères : l'une, en souriant, nous rend la vie aimable ; l'autre, qui pleure, nous la rend sacrée. L'Ironie que j'invoque n'est point cruelle. Elle ne raille

ni l'amour, ni la beauté. Elle est douce et bienveillante. Son rire calme la colère, et c'est elle qui nous enseigne à nous moquer des méchants et des sots, que nous pouvions, sans elle, avoir la faiblesse de haïr. (JE, p. 94-95)

L'Ironie et la Pitié, construites en pendant, sont une version allégorique des figures traditionnelles de Démocrite et d'Héraclite. L'Ironie francienne tient encore son rôle dans la communauté, et si elle invite à la moquerie, c'est, comprend-on, davantage pour rendre la vie collective supportable que pour bannir même les « méchants et [l]es sots » de la sphère sociale. Comme la compassion, le rire unit les rieurs plus qu'il n'invite à la haine et à l'exclusion.

C'est pourquoi l'ironie de France a pour particularité de ne jamais (ou rarement) disqualifier l'opinion d'autrui par un mépris radical. On peut encore une fois faire un crochet par l'œuvre critique. Si le chroniqueur du *Temps* rapporte un avis qu'il ne partage pas, c'est moins pour s'en abstraire dédaigneusement que pour s'en démarquer par une tendresse un peu supérieure.

Quels que soient nos doutes philosophiques, nous sommes bien obligés d'agir dans la vie comme si nous ne doutions pas. Voyant une poutre lui tomber sur la tête, Pyrrhon se serait détourné, encore qu'il tint la poutre pour une vaine et inintelligible apparence. Il aurait craint naturellement de prendre du coup l'apparence d'un homme écrasé. (VL1, p. 102-103)

Ici, le pyrrhonisme est gentiment mis en doute : l'auteur en embrasse le point de vue, pour subtilement faire entendre son scepticisme – à propos du scepticisme même – dans un humour qui s'interdit toute férocité. De même, paradoxalement, pour mettre à distance les croyances des spiritistes, il embrasse partiellement leur vision du monde : « jamais pied de table n'avait étalé une si sottie ignorance » (VL1, p. 123), dit-il à propos de l'âme de saint Louis. Si la « sottie ignorance » relève bien du point de vue des occultistes, le contraste avec celui de l'incrédule, qui voit le meuble là où eux devinent l'esprit, parachève l'ironie. Ce raccourci d'expression donne toute sa vigueur au propos, en même temps qu'il signale le tempérament profondément sceptique de l'écrivain qui, toujours réservé, laisse place au doute en évitant les antiphrases trop définitives.

L'ironie repose bien sur une complicité avec le lecteur, car si la pensée est synthétique, si l'expression est elliptique, c'est bien parce que l'humaniste qu'est France accorde toute sa confiance à qui le lit¹. La politesse est exquise, qui consiste à ne pas expliciter tous les sous-entendus, à ne pas exhiber toutes les connections logiques, pour laisser au lecteur le plaisir d'exercer son intelligence et, devenu son complice, de le deviner à demi-mot. Mais par surcroît, si l'ironie est une force centripète qui rassemble les hommes et harmonise la société, c'est aussi parce qu'outre le dialogue qu'elle instaure avec le lecteur, elle établit une forme de dialogisme

1. Par définition, l'ellipse est un « procédé consistant à retrancher de la phrase certains éléments que le lecteur [...] est en mesure de rétablir, afin de la rendre plus ramassée et, partant, plus frappante » (B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, op. cit., p. 142).

en intégrant des discours concurrents. Le texte devient alors un carrefour de voix, un espace social accueillant les tierces paroles.

La polyphonie est donc un outil privilégié de l'ironie : faire entendre la parole d'autrui dans la tribune du texte permet d'épouser un instant le point de vue adverse pour mieux le discréditer – ou pour le laisser se discréditer lui-même. L'espace social est préservé sans pour autant basculer dans des consensus tièdes ou dans un irénisme naïf. L'affrontement peut être rude ; l'important est qu'il ait lieu. C'est encore une fois l'œuvre de Voltaire qui illustre le mieux cette stratégie. Candide va être enrôlé dans l'armée bulgare : « "votre fortune est faite, et votre gloire est assurée." On lui met sur-le-champ les fers aux pieds, et on le mène au régiment¹ ». Deux voix s'entrechoquent et le décalage entre le discours de propagande et les conséquences immédiates de l'engagement parle de lui-même, sans qu'il soit besoin de plus de commentaire.

De semblables décalages énonciatifs inscrivent France dans le droit héritage de Voltaire. Veut-il mettre en garde le lecteur contre la superstition, la parole est laissée à frère Ange, qui dit à la mère de Jacques : « L'oraison de sainte Marguerite est souveraine pour ce que vous dites [soigner les douleurs de l'enfantement], à la condition expresse de faire l'aumône aux capucins » (RRP, p. 13). Pas besoin de réfutation pour que ce discours laisse entendre le sourd ricanement du narrateur. Le lecteur entend le même ricanement à travers les propos de M. d'Astarac, qui trahit ses propres contradictions : « Il m'est facile de passer un an et plus sans prendre aucune nourriture, hors un certain élixir dont la composition n'est connue que des philosophes. [...] Toutefois, ajouta le philosophe, je mangerai de ce que vous m'offrirez, à seule fin de vous complaire » (RRP, p. 50). L'abbé lui-même n'est pas pur de toute incohérence, même dans ses démonstrations les plus savantes. Après un exposé théologique : « les athées se damnent tout seuls, et l'on peut dîner chez eux sans péché » (RRP, p. 111). Ou encore, faisant l'éloge de l'esprit critique : « Jacques Tournebroche, mon fils, dit-il, qu'il vous souvienne qu'un bon esprit repousse tout ce qui est contraire à la raison, hors en matière de foi, où il convient de croire aveuglément » (RRP, p. 105). Par ce moyen France jette le doute sur tout discours de vérité : « Ma mère demanda d'abord si l'histoire [de sainte Marie l'Égyptienne] était bien vraie. Quand on lui donna l'assurance qu'elle était imprimée dans les livres et peinte sur une fenêtre de l'église de la Jussienne, elle la tint pour véridique » (RRP, p. 44). Précisément, l'ironie, en creusant la distance entre les idées reçues ou les dogmes exprimés, et le doute sous-entendu, est un outil critique majeur, qui enseigne à ne pas prendre toute assertion péremptoire pour argent comptant – ni à la repousser sans examen.

Concision, contrastes, détours ironiques : ces stratégies, pour la plupart démarquées des classiques, sont autant de voies convergeant vers un même but : resserrer les chemins interpré-

1. Voltaire, *Candide*, *op. cit.*, p. 41.

tatifs, contraindre le lecteur à en emprunter les sentiers séculaires. Ces sentiers conduisent à des jardins redessinés pour accueillir l'honorable société rompue à ces habitudes de lecture : les us de l'écriture deviennent ici coutumes sociales et fédèrent un groupe qui recrute bien au-delà des seuls contemporains.

La volonté de cohérence et de cohésion également à l'œuvre chez Régnier semble viser d'abord un autre objectif.

B. Cohésion et cohérence chez Régnier

1. L'écriture classique : une parade à la perte de sens ?

Depuis la Restauration déjà, la lisibilité du monde semble compromise ; ce qui faisait sens jusqu'alors se dérobe ; des univers nouveaux, insoupçonnés jusqu'alors, ouvrent leurs champs. Plus particulièrement, à la fin du XIX^e siècle, le monde des apparences, ordonné par une logique stable, est ébranlé par des soupçons nouveaux ; l'idée d'un inconscient se précise ; l'hégémonie du positivisme prend fin et un besoin de mystère se fait sentir. C'est l'heure de tous les mysticismes, expériences ésotériques, résurgences rosicruciennes, drogues nouvelles. Sans vouloir lever tous les secrets, on cherche à lire au-delà du visible dans les symboles.

Il est vrai que toutes ces quêtes ne concernent pas directement Régnier. Peu de place chez lui, par exemple, pour les interrogations religieuses et métaphysiques¹. Ce qu'il y a au-delà de l'homme l'intéresse médiocrement. En revanche, comme on a pu en donner un aperçu, ce sondeur de l'esprit humain fait la part belle à ce qui se soustrait à notre conscience, aux échappées pulsionnelles qui se manifestent dans nos actes et dans nos pensées – en atteste l'appréciation de Jacques de Lacretelle qui a su voir en *La Double Maîtresse* « le premier roman freudien que nous ayons pu lire² ». En réaction à ces soupçons vagues, qui échappent encore à l'analyse claire, le roman – qui plus est le roman de forme classique – s'avère pour Régnier un moyen d'investigation précieux, en ce qu'il permettrait de formuler ce que la théorie scientifique est encore impuissante à élucider. Faute de langage rationnel, Régnier chercherait-il, par la rationalité qui fait la réputation du langage classique, à mettre de l'ordre dans ses intuitions ? Le choix d'une langue analytique, d'une syntaxe ordonnée et cohérente, se comprendrait alors comme une tentative pour s'emparer de ce qui échappe encore à l'intelligence claire, un remède

1. Comme Anatole France, il porte notamment un regard très sceptique sur les expériences de spiritisme. Il ne pas fait pas non plus mystère de son détachement à l'égard de la religion chrétienne. Pour lui, c'est en nous-même que nous devons traquer l'Au-delà. Comme le signale Bertrand Vibert, Régnier se distingue, « au sein d'une génération en partie marquée par les préoccupations religieuses, voire occultistes ou théosophiques », par son « parti pris d'une spiritualité résolument profane et cantonnée dans l'art » (B. Vibert (éd.), « Avant-propos. Deux conteurs symbolistes à l'enseigne du Mercure de France », *Contes symbolistes*, t. II, *op. cit.*, p. 7).

2. J. de Lacretelle, *Discours de réception*, 27 janvier 1938 (<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jacques-de-lacretelle>, consulté le 10 septembre 2016).

rassurant pour faire face au chaos d'un nouveau modèle de pensée encore en chantier.

C'est bien l'intuition d'un romancier comme Milan Kundera quand il formule son ambition d'« unir l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme¹ ». À questions complexes, donc, langue claire – langue classique ? Le choix est pourtant paradoxal si l'on considère que, dès les lendemains de la Révolution, la conscience s'aiguise d'une rupture avec la langue des deux siècles précédents, promise à une illisibilité prochaine. Et sans doute, le classicisme de Régnier n'est pas tout de clarté : mais la part d'ombre fait partie intégrante du programme.

Un bref détour historique s'avère éclairant. Gilles Siouffi explique dans son ouvrage *Le génie de la langue française* (2010) comment la langue classique s'est constituée dans le cadre d'un « imaginaire de la liaison² ». C'est à sa cohésion que tiendrait son génie. Paradoxalement, cet imaginaire de la liaison est né d'une prise de conscience de l'instabilité de la langue. À cet égard, l'idée même de génie s'est construite pour répondre au besoin de penser la langue dans ce qui fait, dans le changement même, sa permanence.

À quoi tient, selon les classiques, ce génie de la liaison ? Selon Albert Dauzat, qui résume une idée déjà avancée par Condillac, le génie du français se résume à trois propositions : « le français est une langue liée » ; « le français est une langue analytique » et « le français est une langue logique³ ». L'ordre des mots est souvent invoqué, en ce qu'il impose une certaine saisie du monde, dont le déroulement ferait la spécificité de l'esprit d'une nation. L'ordre et le choix des mots du français répondrait d'autre part à une ambition de retrouver la « force cohésive⁴ » que le latin assurait par marquage morphologique. Les grammairiens du XVII^e siècle ont œuvré dans cette direction : Vaugelas déplorait « le manque d'outils de liaison en français⁵ », de mots établissant des rapports, de « particules » pour reprendre le terme d'alors ; il fallut travailler à réparer cette lacune. S'ouvrit alors un vaste chantier de grammaticalisation de la langue. On valorisa tous les procédés de transition et d'enchaînement inter et transphrastiques, tous les effets de ligature formelle et sémantique, au point d'en faire rapidement la marque même du français⁶. C'est bien la préoccupation qu'affiche encore en 1715 Bernard Lamy dans sa *Rhétorique*, au travers d'une métaphore de longue fortune :

L'avis que j'ai donné de placer les particules dans les lieux où elles sont nécessaires, est très-considerable. Comme nos membres ne seroient pas un corps s'ils n'étoient liés les uns avec les autres d'une maniere imperceptible : aussi des paroles & des phrases ne font pas un discours, si

1. M. Kundera, *L'Art du roman*, Folio, p. 160.

2. G. Siouffi, *Le génie de la langue française*, *op.cit.*, p. 167. Siouffi cite par exemple le père Bouhours pour qui « la liaison du discours est ce qu'il y a de plus essentiel dans la langue » (*Doutes sur la langue française*, 1674, cité p. 114).

3. A. Dauzat, *Le génie de la langue française*, 1943, cité par G. Siouffi, *ibid.*, p. 60.

4. G. Siouffi, *ibid.*, p. 149.

5. *Ibid.*, p. 149.

6. *Ibid.*, p. 150.

elles ne sont liées si étroitement que le Lecteur soit conduit du commencement jusques à la fin, presque sans qu'il s'en aperçoive. Ce qui se fait par ces petites particules¹.

Et s'il existe aussi, dans le champ classique, un style coupé, asyndétique, celui des moralistes entre autres, celui-ci vient justement d'une réaction à ce style hyperligaturé qu'on jugera parfois efféminé. Mais les partisans du style coupé resteront minoritaires, et les écrivains se rendent globalement aux raisons des grammairiens.

Ces raisons n'ont d'ailleurs pas la clarté pour seule visée. L'exigence de répétition, par exemple, censée lever les ambiguïtés, s'impose bientôt comme une habitude toute formelle, une signature du français : Bouhours recommande ainsi la répétition des articles lorsque les noms sont coordonnés, ainsi que celle des prépositions (« contre Dieu et contre le prochain ») : la préoccupation n'est plus sémantique, il s'agit plutôt « de créer des trajets directs dans la lecture syntagmatique² ». « L'élan est vers la symétrie, la répétition complète, la confirmation d'une forme par sa réexpression » – projet réactualisé par Régnier³. Émerge ainsi la représentation du français comme langue à articles, à prépositions, à conjonctions, ennemie de l'ellipse et portée vers l'analyse.

Bien sûr, la langue classique telle que pratiquée par Régnier n'est pas exempte de tensions, et ne saurait être seulement le filet rassurant qui empêcherait la fuite du sens et figerait le monde dans d'immuables chaînes rationnelles. Ce n'est d'ailleurs pas ce que souhaite l'auteur, qu'aucun vœu rétrograde n'anime. D'un côté, certes, Régnier se montre généralement inquiet par ce qui trouble l'habitude contractée depuis longtemps ; c'est peu dire qu'il n'est pas avide de surprise et redoute ce qui perturbe la durée ou la continuité. C'est cet état d'esprit que semble révéler certains passages des *Cahiers*, où le diariste manifeste sa peur de la dissolution et de l'éparpillement qui menacent les choses et les êtres :

Ce qui nuit à notre climat – et ce qui en fait, pour d'autres, le charme –, c'est son manque de continuité, son défaut de monotonie. Les saisons en sont, pour ainsi dire, mal établies et confuses. Elles n'ont pas de durée, pas de caractère net. Je pensais cela l'autre jour, par un après-midi de soleil d'hiver. Nulle certitude dans cette beauté passagère du ciel. Elle ne vaut pas la peine qu'on y assortisse ses songes. Que faire d'une turquoise qu'on ne pourra apprivoiser en collier ? (C., 1909, p. 605)

Tel l'amphisbène, Régnier est tiraillé par deux hantises antagonistes, qu'il n'est pas facile de concilier et qu'on est bien forcé de considérer en l'état : d'un côté, certes, il semble n'avoir

1. B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler* (1715), Champion, 1998, p. 164 (cité par G. Siouffi, *ibid.*, p. 159).

2. G. Siouffi, *ibid.*, p. 79.

3. Après Bouhours, c'est Condillac qui poursuivra la chasse à l'ellipse. G. Siouffi remarque comment s'opposent chez lui deux appels contradictoires, celui du grammairien et celui du rhétoricien. Car Condillac poursuit deux lièvres, préconisant également ceci : « non seulement le style doit être dégagé de toute superfluité, il doit être encore débarrassé de tout ce qui se supplée facilement : moins on emploie de mots, plus les idées sont liées » (*L'art d'écrire*, cité p. 89). Le grammairien « veut tout répéter » (Vaugelas, cité p. 99) ; le rhétoricien, non. Sur ce point la grammaire contrevient au génie de la langue, laquelle s'appuie sur la capacité des locuteurs à en restituer la structure latente.

d'intérêt que pour ce qui se dissout, se dégrade, dépérit. En témoigne son goût marqué des pavillons à l'abandon et des jardins délaissés où les règnes minéraux, végétaux, animaux se confondent dans le plus grand chaos pour rompre l'harmonie première de leur plan à la française. Mais d'un autre côté, apportant l'antidote avec le poison, Régnier est aussi un esprit organisateur¹, qui a horreur du disparate, de ce qui n'a pas de frontière clairement établie, autrement dit de l'imprévisible. Comme l'indique la citation précédente, il se montre rassuré par ce qui est promis à répétition (d'où, peut-être, un goût pour les organisations binaires) et qui peut pour cela s'anticiper. Il ne trouve de paix que lorsqu'il a cerné l'unité, l'harmonie cachée de ce qui *a priori* semble confus. C'est pourquoi la langue classique, fil du collier où rassembler les éléments hétéroclites, semble s'accorder si bien avec la structure profonde de son esprit : langue de la maîtrise, elle fournit une solution au moins provisoire à ses angoisses, donne l'illusion de s'emparer du temps qui fuit et emporte les heures, confère une unité au chaos. La syntaxe serrée, qu'on appréhende tout entière, parce qu'elle se laisse prévoir, permet à l'esprit de donner corps dans les romans à des peurs diffuses et informes. Non que ces romans soient en conséquence affranchis de toute surprise (et c'est tout l'art de Régnier que de maintenir l'imprévu dans un cadre *a priori* prévisible) : mais sa survenue, en quelque sorte prise dans les filets d'une grammaire dense, peut être davantage guettée.

On aurait donc tort de voir en Régnier un esprit rigide ou frileux, peu disposé à s'affranchir des schémas rassurants où il emprisonnerait sa pensée, pétrifiée dans les rets de phrases impeccables. L'intuition de Mario Maurin est juste : « Il est fréquent que la structure même de la phrase, avec ses balancements méthodiques ou ses circonvolutions tatillonnes, démente sournoisement, en l'exagérant, le sérieux de sa démarche, et cet appareil qui semble parfois guidé jusqu'à la maladresse dissimule bien des malices² ». Car, d'un autre côté, Régnier, qui adopte parfois une hauteur amusée, n'est certainement pas dupe de l'ambiguïté foncière de cette langue serpentine qu'est la langue classique, langue bicéphale. C'est sans doute ce qui, précisément, l'a séduit, car la légèreté introduit du jeu dans le caractère formaliste d'un tel programme, et l'esprit porté à la maîtrise qu'est Régnier n'en est pas moins un explorateur à sa façon. Mais les deux attitudes vont de pair, et ce classique de fortune, pour parodiste qu'il paraisse parfois, n'a rien d'un mystificateur.

La syntaxe qu'il élabore à partir de son modèle idéal, on le verra, construit donc une cohésion rigoureuse en même temps qu'elle déploie de subtiles et inventives sinuosités. On ne

1. La plume de Régnier a-t-elle pu être guidée par cet élan ordonnateur et cohésif ? Un graphologue, pour peu qu'on se fie à ce genre d'études, commenterait peut-être en ce sens la graphie des brouillons. Tantôt l'homme du monde qu'est Régnier – dans la correspondance notamment – appose sur le papier une belle écriture bouclée, aux lettres appliquées et bien distinctes ; tantôt l'homme privé, celui des notes hâtives, rédige dans une écriture emportée et pratiquement illisible, ne levant plus la plume de la page, liant ensemble tous les mots, désaccentuant les lettres et déponctuant les phrases.

2. M. Maurin, *op. cit.*, p. 228-229.

saurait réduire cette perpétuelle hésitation entre prévisibilité et expérimentation, entre sécurité et quête d'inconnu, qui fait tout l'intérêt de cette écriture. La perfection classique idéale est en quelque sorte intentionnellement viciée, ce qu'il ne faudra pas perdre de vue dans l'analyse qui suit. Mario Maurin a raison de voir dans le labyrinthe « le motif fondamental de l'œuvre de Régnier¹ », qui est aussi bien un cheminement balisé vers la connaissance de soi qu'un méandre où il fait parfois bon se perdre. Le rêveur qu'est Régnier est aussi un amateur d'errances. Le labyrinthe fournit donc un dispositif approprié : car après tout, les chemins, pour hasardeux qu'ils soient et bordés d'impasses, n'en répondent pas moins à un traçage planifié. Là réside « l'ambiguïté foncière du labyrinthe, à la fois protecteur et menaçant² », figuration même de la vie intérieure³. Deux pôles symboliques signalent par ailleurs une double attirance vers l'ordre et le désordre. Ce sont aussi bien le jardin à la française et la nature sauvage (qui bien souvent s'y superpose), qu'une double allégeance au dieu Apollon et au satyre Marsyas, qui matérialise l'affrontement (et la perméabilité des frontières) entre l'extrême civilisation, dont le parangon est le monde classique, et la barbarie première, qui le travaille en sous-main. Maurin a percé à jour cette ambivalence constitutive de l'homme au monocle : « Sous l'urbanité et le raffinement de Régnier, sous son art et sa discrétion, subsiste un primitif dont les pulsions dépassent, et de loin, celles du "Narcisse symboliste"⁴ ». La langue classique, partagée entre ordre et désordre, pourrait bien être également le lieu où, en dépit des idées préconçues, se dynamise la rencontre entre pulsions de vie et de mort.

Au préalable, il importe donc d'exposer les tensions internes à ce projet d'écrire le français à un état antérieur – fût-il fantasmé en grande partie, et révisé. Il faut pour cela rappeler le contexte de la fin du XIX^e siècle, qui consomme la fin d'un « processus d'autonomisation » de la langue littéraire. L'introduction de Gilles Philippe à *La langue littéraire*⁵ retrace les enjeux de cette transition d'un paradigme littéraire à un autre, d'une « littérature-discours » à une « littérature-texte ». La langue littéraire, fantasmatiquement issue du Siècle de Louis XIV, est dorénavant perçue peu ou prou comme une langue morte :

[...] le français surveillé, loin d'être encore perçu comme un idéal de la langue commune, fut peu à peu considéré soit comme une « langue étrangère », selon un paradigme géographique, soit comme une « langue morte », selon un paradigme historique. Alors que pour les deux siècles précédents, la langue littéraire avait vocation à former le cœur de la langue commune, échappant aux variations sociales, régionales ou individuelles et méritant à ce titre sa vocation à l'universalité, elle devint progressivement l'*autre* de la langue standard⁶.

1. *Ibid.*, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. Cette tension, Mario Maurin l'analyse en termes psychanalytiques : pour lui, chez Régnier, « la rêverie de réintégration coïncidera infailliblement avec la hantise de désintégration », ce que formalise cette figure du labyrinthe.

4. *Ibid.*, p. 82.

5. G. Philippe, « Une langue littéraire ? », *La langue littéraire, op. cit.*, p. 7-56.

6. *Ibid.*, p. 18.

Il ne fait guère de doute que Régnier ait eu conscience du phénomène. Son intention, en adoptant une langue (pseudo) classique (c'est-à-dire résolument littéraire) n'est pourtant pas limpide. A-t-il cherché, en réinvestissant de sa verve une langue hors d'usage, à inverser à nouveau le processus, pour renouer avec l'idéal d'une langue universelle et intemporelle – c'est-à-dire un code potentiellement partagé par le plus grand nombre ? Qu'il voie dans la langue dont il use un code intemporel fait peu de doute – à cet égard, la langue classique, par sa longévité déjà avérée, lui donne des garanties pour sa permanence à venir ; en revanche, on doute que cet aristocrate si fier et si peu amène envers ses contemporains ait cru ou même souhaité une langue universelle. La langue classicisante, par ses dehors raffinés, tient plutôt lieu d'épreuve qualifiante pour le lecteur. Les romans de Régnier sont destinés à ceux qui pourront les apprécier, même s'il faut bien avouer que ses œuvres touchent tout de même un assez large public, largement mondain quoique honnêtement lettré, attiré aussi par un piquant libertinage¹. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de l'étrange naturel de Régnier, animé de deux mouvements antagonistes, l'un expansif, l'autre retenu ; le premier tourné vers un élan vital interactif (le Régnier mondain du Tout-Paris et des intrigues académiques), le second replié sur lui-même (l'homme réservé, secret et soucieux de préserver sa sphère intime). La langue complexe qu'il élabore conditionne des romans à double portée : d'un côté, il y a le texte écrit pour le tout-venant des contemporains, romans un peu racoleurs et pimentés d'un libertinage assez convenu² ; de l'autre, le texte écrit (en palimpseste) pour un lecteur d'élite (« *ante* » et posthume), public d'*happy few* triés sur le volet par une langue démarcative, et qui saura mesurer, sous le masque libertin, toute la profondeur existentielle et romanesque de la problématique amoureuse.

Régnier apparaît donc tiraillé par deux forces opposées, qui sont aussi celles qui travaillent la langue dite classique : la lutte se joue entre un mouvement d'ouverture (la verve retrouvée, la fougue permise par les libertés qu'octroient une langue en pleine jeunesse) et un mouvement de clôture (une langue bridée, fixée par des usages entérinés par l'Académie, et menacée d'obsolescence). Car la langue classique reste tributaire de deux imaginaires, et c'est aussi bien,

1. Pour une étude (partielle) de la réception de l'œuvre de Régnier, notamment à l'étranger, voir le dossier « La réception critique d'Henri de Régnier en son temps », *Tel qu'en songe*, n° 2, 2016. Une étude plus générale reste à faire.

2. C'est peu ou prou le reproche qu'Albert de Mun adresse à Régnier dans sa *Réponse au discours de réception d'Henri de Régnier*, le 18 janvier 1912. S'il décerne d'assez bonne grâce les lauriers au poète, le romancier lui inspire cette exclamation acide : « Ah ! Monsieur, comme je suis embarrassé ! Je les ai lus, ces romans, je les ai lus tous, et, jusqu'au bout. Car j'ai été capitaine de cuirassiers ». S'ensuit un commentaire fort expéditif de l'œuvre libertine, dont il s'excuse en ces termes : « Vous le voyez, j'ai tout lu, et c'est presque une confession. Mais pour parler davantage, [...] convenez, Monsieur, que je ne suis plus assez... cuirassier » (consulté sur <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-dhenri-de-regnier> le 20 janvier 2017). René Lalou rendra plus tard justice à la subtilité du libertinage du romancier, souvent opposée à celle, plus consensuelle, du poète. R. Lalou concède que « ses vers, où la tradition hellénique s'incorporait les conquêtes symbolistes, ont dit l'amour : sa prose, toute tournée vers des modèles classiques, a dit plus volontiers le plaisir ». Mais l'historien insère une note : « celui qui, trompé par l'aisance de ce libertinage, le croirait facile, serait condamné en expiation à lire la *Libertine*, de Nonce Casanova » (*Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours, op. cit.*, t 2, p. 53).

par l'esprit, une langue en plein essor, en cours de constitution, éternellement jeune (dont Régnier ressuscite la vigueur), que, par la lettre, une langue stabilisée par un scrupuleux effort de conservation patrimoniale (dont un certain hermétisme n'est pas, peut-être, sans flatter les aspirations élitistes de Régnier).

Dans sa syntaxe encore, la langue classique telle que Régnier l'entend est mue par un double ressort : d'une part, c'est une langue *extensive*, prolixe, généreuse, lourdement drapée, abondamment brochées de mots grammaticaux comme d'autant d'ornements sonores et cliquetants (ainsi des *que* et des *qui* sériés). D'autre part, c'est une langue *intensive*, qui sait au besoin se montrer sobre, dans l'économie de ses ellipses, de ses anacoluthes, lesquelles pourraient passer, aux yeux du profane, pour des négligences¹, mais qui sont en fait des élégances en plus de politesses faites au lecteur. Cette langue ne s'offre pas au premier venu, mais se fie généreusement à la capacité de compréhension du lecteur, placé *a priori* dans une communauté d'intelligence avec l'auteur – comme le veulent aussi France ou Boylesve. Cela, bien sûr, n'est pas sans séduire le gentilhomme en Régnier, puisque la noblesse, pour lui, est de plume bien avant d'être d'épée ou de robe² (l'expression « gentilhomme des lettres » désigne souvent chez lui quelque homologue respecté).

L'intention finale n'a donc rien de limpide, et ce projet d'exhumer une langue disparue, en soi, est traversé de contradictions qu'il faut bien considérer en l'état. Il est temps, pour y voir plus clair, d'examiner un à un les principaux schémas syntaxiques qui semblent constituer le fond d'écriture de l'homme de Paray.

2. La manie de la subordination

a. De la facture classique à la phrase labyrinthique

Les textes qui nous occupent se distinguent par une architecture solidement chevillée, articulant les éléments entre eux dans de savantes combinaisons. Cette volonté de cohésion textuelle est très sensible dans un usage *a priori* très classique de la subordination. La multiplication des morphèmes *que* et *qui* (conjonction de subordination, pronoms relatifs), majoritairement perçue au début du XX^e siècle comme archaïque et désormais cacophonique, semble au contraire enchanter Régnier, qui les distribue à plaisir, ne serait-ce que pour produire un effet de langue classique par la quantité de subjonctifs imparfaits et plus-que-parfaits résultant de ces choix.

La sensibilité classique n'est certes pas homogène sur ce point : la langue officielle du second XVII^e siècle, dans une volonté d'épuration exacerbée, met au contraire un grand soin à éviter les

1. Un exemple parmi tant d'autres : « Aujourd'hui les choses se gâtaient, la région \emptyset si bien rançonnée que le cri public avait réclamé des mesures de rigueur » (E, p. 254). L'éviction latinisante de l'auxiliaire est une coquetterie et non un défaut.

2. Dans un article, Régnier décerne à Aurélien Scholl un titre de noblesse posthume : « Il était d'esprit comme on est de robe ou d'épée » (« L'homme d'esprit », *Sujets et paysages*, *op. cit.*, p. 268).

propositions introduites par *qui* ou *que*, et c'est un même souci euphonique qui guidera Anatole France, lequel dirige souvent son choix vers les tours nominaux quand ils suppléent aux relatives ou aux complétives. Ce n'est pas ce XVII^e siècle-là qui inspire Régnier, et aux censeurs d'une langue parfois très normative, Régnier préfère la prose moins bridée d'un Saint-Simon¹.

Les subtilités historiques importent peu ici : ce qu'on retient, c'est qu'au début du XX^e siècle, cette multiplication des outils subordonnants est bien perçue comme classique, si l'on se fie à Albert Thibaudet : « Les écrivains classiques, qui vont hardiment parmi les *qui* et les *que*, terreur de Flaubert, [se] passent facilement [du gérondif] et le remplacent volontiers par un verbe² ». Usage classique, mais en l'occurrence souvent décrié pour raisons esthétiques – et Thibaudet d'ajouter que comme à Flaubert, les *qui* et les *que* « lui gâtent les maîtres du XVII^e siècle³ ». D'après Gustave Lanson, cette nouvelle sensibilité conditionne l'histoire même de l'évolution de la langue au XIX^e siècle :

Une lutte s'est établie au XIX^e siècle, entre l'écrivain et le grammairien, pour réduire au strict minimum la place accordée dans la phrase aux articulations logiques, aux signes de dépendances et rapports syntaxiques, de façon à n'y laisser subsister que les éléments positifs du style artistique⁴.

1. On peut effectivement trouver chez Saint-Simon de vertigineuses cascades propositionnelles. Par exemple la phrase suivante, qui déroule ses subordonnées sur sept palliers : « C'est {que les arts et les sciences ont un enchaînement de règles, des proportions, des gradations {qui se suivent nécessairement, et {qui ne sont par conséquent pas impossibles à trouver successivement par un esprit lumineux, solide et appliqué, {qui en a reçu d'autrui les premiers éléments et comme la clef, {quoique ce soit une chose extrêmement rare et que, pour presque la totalité, il faille être conduit d'échelon en échelon par les diverses connaissances et les divers progrès, de la main d'un habile maître, {qui sait proportionner ses leçons à l'avancement {qu'il remarque dans ceux {qu'il instruit. » (*Mémoires*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 4-5. Nous indiquons ici le début des propositions subordonnées). Saint-Simon ne passait pas pour un modèle de bon goût classique à la fin du XIX^e siècle, et É. Deschanel invite à se méfier de sa « phrase parfois inextricable, à plusieurs têtes, à plusieurs queues, enchevêtrée, mais roulant toujours, poussée, entraînée par le flot de la passion et de la colère rentrée » (*Le romantisme des classiques*, Calmann-Lévy, 1883).

2. A. Thibaudet, « Lettre à M. Marcel Proust », 1920, article reproduit dans G. Philippe, *Flaubert savait-il écrire ?*, Grenoble, ELLUG, 2004, p. 113. C'est pour la déplorer que Jacques Boulenger date lui aussi de Flaubert la chasse à ces particules grammaticales : « Et c'est peut-être de lui que date, non seulement la haine de nos grammairiens élémentaires pour ces clairs et innocents pronoms qui épinglent la phrase et la fixent comme des piquets, mais le fâcheux amour de toute l'école naturaliste pour la mollesse languissante de ces agglutinants participes présents, dont l'abus est ce qu'il y a de plus contraire au clair génie de notre langue » (« Flaubert et le style », *ibid.*, p. 180-181).

3. *Ibid.*, p. 114. G. Lanson, lui, se contente d'enregistrer le phénomène, en relevant les *qui* et *que* typiques de la « phrase Louis XIII », abondants chez Descartes et chez Richelieu. De ce dernier, il relève cet extrait de lettre : « Monsieur de Toiras, je ne puis ajouter foi aux avis que l'on me donne, *qu'il* y ait des gens assez lâches dans le fort de Saint-Martin pour parler de se rendre, *tant qu'il* y aura de quoi manger et se défendre; et *tout ainsi qu'il* n'y a ni longueur, ni gratification *que* je ne fasse à ceux *qui* endureront courageusement les incommodités d'un long siège, *aussi* n'y a-t-il point de châtement *que* ne méritent ceux *qui* seraient cause *que* je reçusse une aussi grande injure *que* de voir prendre à ma vue une place *qui* ne court aucune fortune par la force de mes ennemis, et *qui* a des vivres assez pour s'empêcher de mourir de faim » (*L'art de la prose* (1905-1907), *op. cit.*, p. 57). La chasse aux *que* et aux *qui* n'a pas attendu Flaubert ; pour Lanson, l'ouverture a été sonnée dès la deuxième moitié du XVII^e siècle. Il cite le père Gabriel Daniel, qui commente un passage des *Provinciales* (« [...] le refus bizarre que l'on fait de les montrer [les cinq propositions], qui est tel que je n'ai encore vu personne qui m'ait dit les y avoir vues ») : « Ces deux *qui*, si proches l'un de l'autre, dont l'un se rapporte au *refus bizarre* et l'autre à *personne*, [...] ont je ne sais quoi qui blesse l'oreille » (*Entretiens de Cléandre et d'Eudoxe*, 1694, cité p. 88).

4. *Ibid.*, p. 264.

Si Régnier, à contre-courant, force le trait dans ses romans aux airs d'Ancien Régime¹, la multiplication des complétives et des relatives est pourtant davantage le fruit d'une concordance d'esprit entre l'auteur de la Belle Époque et ses aînés du XVII^e siècle que d'une imitation superficielle et anachronique. Le résultat est toutefois parfois assez baroque, comme c'est le cas dans ces considérations sur la vie et la mort, entremêlées dans des circonlocutions étourdissantes :

[...] si j'étais [c'est M. Le Varlon qui parle] raisonnable, j'emploierais bien plutôt ma bêche à creuser un trou pour y enfouir ma carcasse qu'à remuer la terre pour la forcer à produire de quoi nourrir la matière misérable qui me compose et qui ne mérite guère d'être entretenue en vie et marchandée aux vers qui en auront la pâture. (RMB, p. 133)

Mario Maurin replace la structure dans un plus vaste contexte esthétique, qui a le mérite de la mettre en perspective. Certes, la « phrase labyrinthique » de Régnier s'est forgée « à l'imitation du XVII^e siècle », mais elle semble aussi annoncer la phrase proustienne, même si elle ne procède pas, comme elle, par une progression en boucles : « La période s'enchevêtre, se déroule en chapelets de propositions relatives qui modifient chacune la direction assurée par la précédente² ». Pour le critique, il existe des époques proprement labyrinthiques. Le baroque du premier XVII^e siècle, le rococo Louis XV et l'Art Nouveau de la Belle Époque, qui rappelle par ses formes souples et organiques les volutes et les contre-courbes du siècle précédent, en sont les principaux jalons. En prenant un peu de hauteur sur l'histoire des sensibilités esthétiques, on se demande si la phrase-labyrinthe de Régnier n'est pas autant une phrase classique qu'une phrase fin-de-siècle, par une rencontre fortuite³ :

Une époque, en particulier, où le goût du XVIII^e siècle et de l'art oriental est contemporain des spirales délirantes de Van Gogh, des reflets miroitants de Monet, des arabesques expressives inscrites par Seurat dans l'équilibre de ses compositions, une époque où Debussy peut faire de cette même arabesque le principe de tout art, est une époque labyrinthique⁴.

Ainsi, le climat dans lequel évolue Régnier serait marqué par un sens aigu de « l'enchaînement », que figure le motif du labyrinthe : l'« hérédité » et le « déterminisme », relayé par le « fatalisme » ou la « superstition⁵ », trouverait, pourrait-on ajouter, un prolongement dans le Symbolisme, qui cherche les correspondances cachées entre les choses ; dans les recherches psychanalytiques, qui voient dans les troubles présents des manifestations traumatiques d'un passé refoulé ; dans le renouveau de l'historiographie et dans la quête de racines en tout genre, biologiques par exemple dans les découvertes darwiniennes d'une liaison évolutive entre les espèces.

1. Bien que grand admirateur de Flaubert, Régnier ignore l'interdit, et d'ailleurs pas seulement dans ses romans historiques. On trouve par exemple dans *La Canne de Jaspe* de ces passages cimentés de relatifs : « certaines bizarreries *qui* lui gardèrent une célébrité vague *d'où* partirent plus tard les recherches *dont* les découvertes successives aboutirent à le porter si haut » (B. Vibert (éd.), *Contes symbolistes*, t. II, *op. cit.*, p. 237).

2. M. Maurin, *op. cit.*, p. 143.

3. Au surplus, voir la question de la période, traitée *supra*, p. 239.

4. *Ibid.*, p. 273.

5. *Ibid.*, p. 271.

De manière très éclairante, Proust compare la démarche de France et celle de Régnier.

Sans doute, quand Régnier et France ont commencé tous deux à écrire, avaient-ils la même culture, la même idée de l'art, ont-ils cherché à faire de même. Et ces tableaux qu'ils essayaient de peindre, ils avaient sur leur réalité objective à peu près la même idée. Pour France la vie est le rêve d'un rêve, pour Régnier les choses ont le visage de nos songes. Mais cette similitude de nos pensées et des choses, aussitôt Régnier, méticuleux et approfondi, est plus tourmenté de n'oublier jamais de la vérifier, de démontrer la coïncidence, il répand en son œuvre sa pensée, sa phrase s'allonge, se précise, se tortille, sombre et minutieuse comme une ancolie, quand celle de France rayonnante, épanouie et lisse est comme une rose de France¹.

Les deux auteurs, comme il le rappelle, sont nés d'une même matrice intellectuelle et esthétique. Mais tandis que l'un, sceptique, assume triomphalement la nature onirique (ou subjective) de toute chose, expédiant la réalité dans un domaine de toute façon hors d'atteinte, l'autre, qui ne réduit pas si aisément la dichotomie entre le rêve et la réalité, s'évertue, par tâtonnements et allongements successifs, à cerner au plus près la vérité des liens logiques ou symboliques qui unissent les éléments sensibles.

b. Fleuves et cascades de propositions

Dans cette quête de cohésion, les subordinées complétives ou relatives se succèdent ou s'imbriquent jusqu'au vertige. C'est là une différence essentielle entre les vers de Régnier, cousus de conjonctions de coordination², et la prose (conte ou roman), émaillée d'outils de subordination.

La prédilection de Régnier pour les structures sérielles n'est sans doute pas uniquement syntaxique. L'intérêt qu'il semble éprouver pour les escaliers³ ou pour les poupées russes⁴, par exemple, n'est peut-être pas dénué de signification profonde, et révèle un schéma de penser à l'image de son goût pour les motifs de suites, identiques ou avec changement d'échelle, en série ou en inclusion ; à l'image aussi, peut-être, de sa faculté à creuser les strates de la conscience ou à interroger les permanences et les variations qui affectent les étapes de la vie humaine comme celles des générations.

Les romans candidats au titre « classique » ne sont toutefois pas égaux sur ce point. Il semblerait que le phénomène s'exaspère pour atteindre un paroxysme dans *Le Bon Plaisir*, soit deux ans après la publication du premier roman, *La Double Maîtresse*. La syntaxe se contorsionne et se complexifie tout en demeurant d'une grande rigueur logique. Cette disposition

1. M. Proust, « [Notes sur la littérature et la critique] » (vers 1910), *Contre Sainte-Beuve [et autres textes]*, *op. cit.*, p. 306.

2. Ce qui fit dire à Maurras, jamais en reste pour vilipender Régnier : « Dante disait que le dialecte génois disparaîtrait si on lui enlevait la lettre Z ; que pensez-vous qu'il resterait de ce "poème" ["Pour la porte sur la mer", *Les Jeux rustiques et divins* (1897)] si l'on y ôtait seulement la moitié des conjonctions que l'on y trouve ? » (cité par B. Quiriny dans sa chronique « Promenade régnérienne », *Tel qu'en songe*, n° 1, *op. cit.*, p. 139.)

3. « Je crois que la grande trouvaille architecturale du XVI^e siècle fut l'escalier » (C., 1898, p. 446).

4. « J'ai acheté un petit œuf rouge qui en contenait six autres, de taille diminuante » (C., 1906, p. 565).

perdre, jusqu'aux tout derniers romans où elle semble s'épuiser : la syntaxe prend un dessin plus net et pur dans *Les Lettres diverses et curieuses* – mais leur nature épistolaire l'explique peut-être – et se dépouille dans *L'Escapade* – mais le moindre soin de la rédaction est sans doute un facteur d'explication. Difficile, donc, d'assurer que Régnier ait vraiment voulu amender son style en ce domaine.

Le plus souvent, une intention rythmique semble présider à la composition des phrases à propositions multiples. Comme on pouvait s'en douter, la binarité régnérienne s'y retrouve¹, comme dans cette séquence aux relatives dédoublées, dont un couple s'insère dans l'autre :

[...] un ascendant {qu'elle ne perdit jamais} et {dont le premier usage fut de pousser le débonnaire Galandot à refuser assez sèchement au vieux Mausseuil certains avantages {qu'il s'était fait consentir} et {dont il se vit débouter²}}. (DM, p. 15)

Mais le plus souvent, la respiration de ce type de phrases paraît oppressée, comme si, par leur sophistication outrancière, elles contribuaient à la palpitation du texte³, soudain suffocant et interrompu dans son élan énergétique. De nombreuses phrases progressent ainsi à bout de souffle, par surenchères propositionnelles et amoncellement de segments relativement brefs qui s'enchaînent et s'imbriquent, parfois sans pause ponctuée :

En aurait-il pu davantage approcher M^{me} de Blionne, puisque l'admiration que sa danse avait excitée et les éloges extrêmes faits de sa grâce et de sa beauté avaient porté la jalousie de M. de Blionne à séjourner depuis lors avec sa femme dans une de ses terres où il la tenait dans une solitude complète et sans lui permettre d'autre compagnie que la sienne. (RMB, p. 155)

D'autres phrases sont au contraire si fragmentées qu'on croit ne jamais atteindre le dernier ajout :

M. de Bréot écouta attentivement l'observation que le drôle lui en fit, mais, au lieu de répondre, il donna de l'éperon dans le ventre de sa bête, si bien que le raisonneur n'eût rien de mieux qu'à le rattraper, de telle sorte qu'au lieu de coucher à Rutigny les deux voyageurs couchèrent à Vargelles, d'où ils repartirent, le lendemain, de si bonne heure qu'ils parvinrent à Vaurieux avant la fin du jour et furent à Corventon le suivant, où ils descendirent à l'hôtel du *Renard d'Or*. (RMB, p. 157-158)

Certaines de ces phrases tumorales semblent même incapables d'endiguer leurs extravagantes excroissances ; et le record est peut-être détenu par une phrase de *La Pécheresse*, composée de quatorze subordonnées en tout genre, mimétique de l'obsession procréatrice qui y est consignée :

1. Plus bas, on trouvera une analyse détaillée du phénomène (p. 446).

2. N.B. : Quand ce sera nécessaire, les propositions seront encadrées par des accolades.

3. Des études marginales ont pu chercher des liens entre l'état de santé de l'auteur et le rythme de son style (l'asthme de Proust expliquerait ainsi la longueur essoufflée de ses phrases : voir les travaux du Dr Georges Rivane, *Influence de l'asthme sur l'œuvre de Marcel Proust*, La Nouvelle Édition, 1945). La nervosité d'Henri de Régnier, souffrant d'arythmie cardiaque, ne serait pas tout à fait étrangère à cette conformation textuelle, suivant de telles analyses. Cependant, ce type d'examen manque trop d'assise scientifique pour être ici envisagé sérieusement.

L'idée {que c'était peut-être sa faute {s'il n'avait pas eu de sa femme les enfants {qu'il avait tant souhaité d'avoir}}}} le remplissait d'amertume et son visage se couvrait de rougeur à songer {qu'il n'était pas fait comme tout le monde} {puisqu'il n'avait pu faire ce {que chacun fait si ordinairement}}, et {qu'il portait en lui-même de ce désastre}, car c'en devenait un pour lui, surtout à la vue du jeune Palamède d'Escandot, {dont la grâce turbulente redoublait son regret de n'avoir pas de fils {qui, un jour, aurait la tournure de ce charmant polisson, {dont tout le château retentissait à toute heure} et {que le triste M. de Séguiran suivait d'un œil attendri}}, {quand il le rencontrait par les couloirs ou dans les allées du jardin}}}. (P, p. 21-22)

D'autres phrases détiennent un semblable record. Certaines sont proprement télescopiques, et voici quelques exemples d'enchâssements choisis parmi les plus spectaculaires. Tout d'abord, la phrase qui suit est sans doute celle qui contient le plus grand nombre d'inclusion de relatives introduites par le pronom *qui*. Elles se répartissent sur quatre niveaux propositionnels :

Toutes n'avaient pas l'âge de M^{me} de Preignelay, ni celui de M^{me} de Cheverus mère de M^{me} de Blionne, et {qui, dans son visage engraisé et satisfait, montrait encore les restes d'une beauté {qui ne cherchait plus à plaire}}, mais {qui gardait d'avoir plu cette sorte d'enjouement adouci {qui pare, lorsqu'elles ont fini d'être jeunes, les femmes {qui ont été aimées}}, quand elles l'étaient.}}}} (RMB, p. 6)

Ensuite, d'étonnantes phrases échelonnent leurs diverses subordonnées sur jusqu'à cinq paliers :

En cela elle obéissait moins à un calcul {qu'à un instinct {qui, poussé selon son humeur personnelle, l'eût sans doute menée plus loin {qu'il n'eût convenu à son mari {qui tenait fort à rester en assez bons termes avec tout le monde pour mériter la réputation de politesse {qu'on lui reconnaissait partout.}}}}}} (DM, p. 23-24)

[M^{me} d'Aubigné] en saura régler les transports et leur imposer {ce qu'il sied de retenue} {pour qu'ils ne dépassent pas les bornes {qu'ils ne doivent point franchir {s'ils veulent demeurer conformes à {ce que Dieu permet {qu'ils soient. }}}}}} (P, p. 87)

Il y avait trouvé un asile aux dérèglements de la chair et, avec l'aide de Dieu, ne s'était jamais écarté des devoirs {auxquels il s'était astreint par crainte de n'être pas assez sûr de résister par lui-même aux dangereux sortilèges de l'amour, {ce dont il avait été, à deux reprises, récompensé par la grâce divine {qui l'avait approuvé de sa réserve en lui donnant tour à tour deux épouses également parfaites, en la seconde {desquelles Dieu ne manquerait pas de mettre le comble à ses bontés en lui accordant par elle la lignée {qu'il attendait.}}}}}} (P, p. 120)

Cet étagement n'est pas banni des propos des personnages, qui copient la manière quelque peu byzantine de leur auteur. Ainsi, M. Le Varlon de Verrigny, qui passe, *dixit* le narrateur, pour avoir beaucoup d'éloquence, dispose lui aussi des subordonnées sur cinq plans :

Et n'est-ce point là justement l'état où vous êtes, si toutefois les discours que je vous ai tenus l'autre jour en carrosse ont bien pu ne pas ébranler vos pensées sur un sujet où vous en avez, certes, que je réproouve, mais qui vous assurent, je le reconnais, la tranquillité que je vous ai vue et où il me semble vous voir encore ? (RMB, p. 39)

Si l'on trouve de temps à autre, quoique beaucoup plus rarement, de ces phrases à étages chez Boylesve¹ ou chez France², elles se trouvent plutôt dans les propos rapportés. Sur ce point, l'homogénéité est plus grande, chez Régnier, entre la narration et le discours direct, si bien que certains propos prêtés aux personnages paraissent des auto-caricatures de ses propres manies stylistiques. La syntaxe exagérément retorse des courtisans, comme celle de M. de Collarceaux, est assez dans sa manière (on retrouve dans les *Éclaircissements tirés des Mémoires de M. de Collarceaux* tous les tics stylistiques des romans), tout en imitant aussi la rhétorique ampoulée du flagorneur :

Quoi de plus grand que de le [le roi] voir se subordonner à l'intérêt de sa grandeur, sans que rien le puisse forcer à vouloir ce qu'il veut, sinon sa volonté même qu'il en soit ainsi ? (BP, p. 238-239)

L'auto-parodie, ludique, est peut-être au surplus une tentative pour corriger ce penchant immodéré. Le discrédit est ainsi jeté sur le discours rapporté (au style indirect) de Palamède d'Escandot, petit-marquis venu faire chanter M^{me} de Séguiran afin d'obtenir ses faveurs, le tout dans un langage aux chantournements rococos. Les propos salés du libertin éhonté, doublé d'un goujat, sont enrobés d'un sucre de politesse apprise dont l'hypocrisie ne fait pas mystère :

Donc ce qu'il avait à ajouter serait bref ; l'important était qu'il fallait qu'elle sût bien qu'il était résolu à ne se point consumer en vains soupirs et qu'ayant mieux à lui offrir que la simple vue de sa beauté, il prétendait qu'elle lui permit d'en faire usage pour sa satisfaction. Certes, il n'aurait pas eu l'audace de lui adresser pareille requête, si certaines circonstances ne l'y eussent encouragé, mais celle où elle se trouvait aujourd'hui lui donnerait sans doute à réfléchir sur les inconvénients qu'il y aurait pour elle à lui refuser ce qu'il avait l'honneur de lui demander. (P, p. 177)

Cette syntaxe analytique, procédurière, presque latine dans sa précision judiciaire, accuse le caractère odieux du personnage, sur lequel la drôlerie de l'excès l'emporte toutefois.

La syntaxe semble donc parfois dénoncer ses propres excès. Dans la phrase « M. le maréchal était resté jeune et entreprenant, à soixante ans, au-delà des limites ordinaires {où les hommes cessent de l'être au point {où il se le montrait encore}} » (BP, p. 12), les deux dernières subordonnées, qui n'ont peut-être d'autre fin que de forcer le parallélisme entre le maréchal et le reste des hommes, n'ajoutent apparemment rien au sens de la phrase (sinon, ici, une insistance grivoise). Ces prolongements sans apports informationnels indispensables équilibrent cependant

1. Une certaine amplitude caractérise ainsi le discours prêté à l'Éternel (par prosopopée) : « je ne suis pas fâché que vous ayez souffert les maux que le goût de la chair vous causa, en sorte que vous puissiez aujourd'hui faire la part de ce qu'est proprement l'amour [...] » (LAP1, p. 229).

2. Il n'est guère que l'abbé Coignard, personnage verveux s'il en est, pour, de temps à autre, enfler son discours d'hyperbates : « Tous les microscope et lunettes d'approche dont on fait vanité qu'est-ce, en réalité, que des bécicles plus nettes que les miennes que j'achetai l'an passé à l'opticien de la foire Saint-Laurent et dont le verre de l'œil gauche, qui est celui dont je vois le mieux, s'est malheureusement fendu cet hiver d'un tabouret que me jeta à la tête le coutelier boiteux, qui croyait que j'embrassais Catherine la dentellière, car c'est un homme grossier et tout à fait offusqué par les impressions du désir charnel ? » (OJC, p. 125).

l'arabesque de certaines phrases : « il y fallait faire preuve à la revoir d'un empressement {que le maréchal devait feindre davantage {qu'il ne l'éprouvait véritablement}} » (BP, p. 12-13).

On l'a vu, Régnier, lorsque l'option se présente, préfère toujours une subordonnée à un tour infinitif ou nominal :

[...] les dames d'Aix lui surent gré qu'il pensât [*de penser*] que cette vertu n'allait pas jusqu'à ce qu'elles voulussent priver leur beauté des hommages qu'elle méritait. (P, p. 45)

[...] il était de ces gens qui n'agissent qu'en pensée et ne conforment jamais leurs actes à ce qu'ils ont décidé qu'ils seraient [*à leurs décisions/ à ce qu'ils ont décidé d'être*]. (E, p. 225-226)

L'habitude vire parfois à la maladresse. Par exemple : « M. de la Péjaudie [...] se dirigea vers le cabaret de la Grande Pinte pour y laver, dans la mousse de quelque vin capiteux, l'eau bénite dont il lui avait bien fallu qu'il s'aspergeât » (P, p. 93). On conçoit mieux : « dont il lui avait bien fallu s'asperger ». La complétive, qui nécessite un verbe conjugué, induit le pronom *il*, qui répète *lui* dans un désagréable écho, et fait doublon.

C'est à croire que, à chaque fois que l'occasion se présente, Régnier s'astreint à placer la particule *que*. À la construction *si + indicatif* ou à un groupe prépositionnel, il préfère le tour *que + subjonctif*¹ : « on ne peut prétendre en connaître tout à fait aucune *qu'on ne sache* comment elle se comporte [...] » (P, p. 12) – et non *si on ne sait comment elle se comporte* ou *sans savoir comment elle se comporte*. Et dans des cas extrêmes, *que* pronom ou conjonction prolifère jusqu'à la cacophonie :

Certes, je ne doute pas que la singularité des événements que je vais rapporter n'ait été pour quelque chose pour leur durée dans mon souvenir, mais le tour que leur donnait M. de Larcefigue est pour beaucoup dans ce que je n'en ai rien oublié depuis si longtemps déjà que je les ai entendus *conter de la bouche de mon vieux parent, qu'il fallait ouïr*. [...] [En italique, un passage dont on pouvait pourtant se dispenser sans dommage pour le sens.] Je commence donc, en m'excusant de reprendre les choses un peu plus haut, ainsi que le faisait M. de Larcefigue, puisque c'est sur lui que je me guide et que c'est lui que je m'efforcerai de suivre pas à pas. (P, p. 13)

– Jusqu'à la cacophonie, voire jusqu'à la faute syntaxique, qu'on prendrait pour une coquille de l'éditeur, si la *Grammaire du XVII^e siècle* de Gabriel Spillebout ne signalait de tels « redoublements² » :

J'ajouterai que ce regret, non d'un moment, mais bien de toute ma vie, que je l'éprouve encore aujourd'hui avec une force et une amertume que le temps n'a pas diminuées, tellement que je me suis mis en tête, pour de bon, d'en éviter tout autre de la même sorte, et je pris, dès que j'en fus capable, mes dispositions pour me trouver en état qu'il en fût désormais ainsi. (RMB, p. 111)

1. Voir aussi la section « Conjonctives *versus* tours infinitifs et nominaux », *supra*, p. 289.

2. C'est pour G. Spillebout l'une des « particularités relatives à la conjonction ». Entre autres cas de « redoublement » de la conjonction, il cite un extrait d'une *Lettre à Peiresc* de Malherbe : « Croyez *que* s'il s'y peut rien faire, *que* je ferai que vous en serez content » (*op. cit.*, p. 262).

c. Subordonnées particulières : relatives adjectives, comparatives, circonstancielles en *si* à valeur d'opposition

Un travail ciblé est mené sur les relatives adjectives, qui interviennent dans des périphrases aux sous-entendus parfois gaulois :

Aussi Antoine se mit-il en devoir de mettre sa maîtresse en *un état* {à ce qu'elle ne pût guère rester sur le fauteuil où elle était sans craindre de voir imprimer en sa peau délicate les fleurs du velours qui couvrait le siège}. (BP, p. 126)

Quand ils furent dehors, le pauvre homme faillit mourir de bile rentrée, d'autant que, comme il le confia plus tard à Antoine, la gueuse l'était venu trouver plus d'un matin au sortir du lit de M. le maréchal et qu'il l'avait tenue sous lui, toute chaude, et à *un jeu* {qui ne prouvait pas qu'elle eût gagné ce qu'il lui fallait à celui de M. le maréchal}. (BP, p. 220)

[...] il n'était pas d'exemple qu'une demoiselle d'Escandot n'eût été parfaitement conformée pour mener à bien *ce* {dont M. de Séguiran semblait reprocher à la défunte de n'avoir pas su s'acquitter}. (P, p. 18)

Dans le dernier exemple, la tactique de la périphrase est particulièrement judicieuse. Elle permet d'approcher au plus près la chose sans la nommer trop directement (donner un descendant aux Séguiran). Régnier imite à plaisir la fausse pudeur des romans libertins, singeant des précautions oratoires dont il rit sous barbe.

Tout n'est pourtant pas espièglerie. Les relatives adjectives, plus fréquemment déterminatives qu'explicatives, sont le plus souvent fautrices de trouble. En augmentant l'antécédent de leurs prolongements, elles déstabilisent son référent, qu'elles soumettent à redéfinition. L'antécédent se voit ainsi chargé d'épithètes télescopiques, lesquelles, en s'épuisant à préciser toujours plus leur objet, risquent bien plutôt de brouiller la représentation :

Aussi prit-elle le franc parti de disparaître d'*un monde* {où elle avait paru avec un éclat qu'elle n'était plus en mesure de soutenir}. (DM, p. 5-6)

Cela sauvait l'abbé des difficultés d'*une vie* {que servaient mal à soutenir quelques messes au rabais {qu'il fallait mendier à la porte des sacristies} et quelques mauvais travaux de librairie {qui rapportaient à peine le papier, l'encre et la chandelle {qu'ils coûtaient}}}. (DM, p. 26)

En conséquence, le déterminant du nom antécédent est toujours indéfini, suspendant l'identification du référent, alors qu'il serait défini si la relative était supprimée (*d'un monde* + relative → *du monde* ; *d'une vie* + relative → *de la vie* ; etc.). Ainsi, dans ce dernier exemple, la relative permet d'éviter le possessif qui déterminerait le référent par avance (à gauche du nom), pour l'expliquer *a posteriori* (par la droite) : « cette certitude qui me gâte les meilleurs moments d'*une vie* {qui n'a plus chance de devoir être assez longue pour qu'il vaille la peine de la réformer en son principe} » (RMB, p. 39-40). C'est peut-être là l'indice d'un monde en redéfinition, dont les composantes inessentiels doivent construire ou reconquérir une signification.

La déstabilisation des choses et plus particulièrement des êtres se traduit également par les perturbations qu'opèrent la prolifération des subordonnées, pertinent support des arborescences

généalogiques. On devine le malicieux plaisir de l'auteur à nous entraîner dans un jeu d'initiés et à nous perdre dans les inextricables subordonnées qui consignent les relations familiales. Mais désormais, les arbres ordonnés de jadis buissonnent en liens confus, qu'on suit facilement de proche en proche mais dont on perd à tout moment la trame globale :

Il s'y ajoutait [...] la chance d'être le fil d'une jolie femme {dont son père, le gros Portebize, n'avait point dédaigné l'avantage d'être le mari en épousant, déjà sur le retour, la belle Julie de Mausseuil, {de qui était né le beau François. (DM, p. 3-4)

Elle était la fille tardive du dernier M. de Mausseuil {qui, d'un second mariage d'où elle était issue, l'avait laissée orpheline avec la seule compagnie d'une tante plus qu'à moitié folle, autant par nature {que par la rage d'avoir vu sa cadette sortir de Bas-le-Pré et épouser par une fortune extraordinaire le comte de Galandot {dont elle mit au monde, en 1716, un fils du nom de Nicolas, {qui se trouva le cousin de Julie et, par suite, devint le grand-oncle de François de Portebize. (DM, p. 8)

[...] pour aller demander au vieux M. de Mausseuil la main de sa fille cadette {dont il souhaitait de faire sa femme [...]}. (DM, p. 13)

Dans ces derniers exemples comme dans bien d'autres, l'usage massif de la subordination ne saurait donc s'interpréter uniquement comme le témoignage d'un esprit rationaliste et méthodiquement construit. Au contraire, il révèle ce qui échappe à la compréhension : l'enchevêtrement des propositions, qui tissent des réseaux sémantiques denses, témoigne ici du trouble jeté sur l'identité humaine. L'individu ne se définit plus que par les relations sociales et familiales qui l'unissent à d'autres individus, et c'est peut-être rassurant dans un premier temps ; mais le fond de son être, ce qui constitue son essence véritable, se soustrait à une définition intrinsèque. Nicolas de Galandot pourrait être autre chose que le fils de M^{me} de Galandot et le cousin de Julie de Mausseuil, et les malheurs qui lui arrivent viennent peut-être de ce qu'il n'a pas su s'émanciper de ces tutelles extérieures en conflit, pour apprendre à apprivoiser les dessous de sa conscience et à trouver sa détermination propre¹.

En particulier, parmi les subordonnées, la comparative occupe une place maîtresse. Difficile de dire si Régnier la doit au style maniéré d'un Crébillon, chez qui on trouve aisément des phrases de ce modèle : « c'était moins la crainte de succomber qui les retenait, que l'embarras d'amener leur chute² » – phrases qui valurent à leur auteur le pseudonyme de Girgiro l'Entortillé dans le pastiche de Diderot³.

Le perspicace pasticheur qu'est aussi Marcel Proust démarque ces structures comparatives du Régnier symboliste⁴, qui compose une palette aux nuances infimes par ces produits de virtuosité cérébrale. La comparative est maintenue dans les romans, souvent augmentée de

1. Voir les *Cahiers* : Régnier ne cesse d'y formuler son obsessionnel écartèlement entre son devoir d'être social, soumis aux visites mondaines, et son devoir envers soi-même, qu'il doit et veut apprendre à connaître.

2. Crébillon, *Le Sopha, conte moral*, (sans indication d'éditeur), 1742, p. 194

3. D. Diderot, *Les Bijoux indiscrets* (1748).

4. Cela donne, par Marcel Proust : « Nous ne nous divertissons pas tant des couleurs qu'elles nous présentent, que nous ne sommes touchés du songe que nous y représentons », et autres phrases en *plus... que, mieux... que* autour desquelles se répartissent les symétries.

paradoxes ou renforcée par l'antithèse. Toutefois, sans y devenir rares, les comparatives semblent plus mesurées au fil des publications. Peut-être Régnier a-t-il pris conscience (le pastiche de Proust paraît en 1919) que ce stylème prêtait trop à la caricature.

On comprend cependant l'intérêt de l'écrivain pour cette forme. Elle organise en effet des pendants qui s'accordent au goût symétrique du promeneur de Versailles. Les comparatifs de supériorité semblent avoir sa préférence :

Ses parents avaient *plutôt* confié son enfance aux mains des serviteurs et sa jeunesse à celles des maîtres à apprendre *que* pris soin eux-mêmes de l'une et de l'autre. (DM, p. 1)

Jamais donc M. de Galandot ne plus parut *plus* vivant *que* maintenant qu'il était mort. (DM, p. 3)

Il n'aurait pas *plus* souffert que son château de Pont-aux-Belles manquât de caves *que* de bibliothèques, seulement il puisait *plus* volontiers aux unes *qu'*à l'autre. (DM, p. 27)

Parfois même, plusieurs comparaisons se superposent :

La salle à manger monumentale paraissait faite pour des repas copieux et graves, *comme* les salons pour s'y entretenir avec décence et cérémonie, *plutôt* en propos alternatifs et en fortes sentences *que* par plaisanteries et calembredaines. (DM, p. 12)

Mais d'autres fois, les comparatives sont des leurres, des armatures qui soutiennent des comparaisons en trompe-l'œil. On relève de nombreuses comparaisons qui n'en ont guère que la forme et qui, usant de comparatifs de supériorité, soulignent en fait l'égalité ou ne servent qu'à exhausser des paradoxes. La comparative « Sa porte était plus souvent close qu'ouverte » (P, p. 203), d'un modèle récurrent, est fonctionnellement inutile, car tautologique. Très souvent aussi, les comparaisons de supériorité sont annulées par la négation (« Il ne parut guère plus souvent au parloir qu'il ne venait au salon », DM, p. 2). Enfin, dans la majeure partie des cas, la comparaison oppose moins les termes qu'elle ne les nuance en les mesurant entre eux : « Elle était plus selon l'Église que selon le Christ. Sa foi était plus vraie qu'efficace » (DM, p. ?), où s'esquisse un portrait en demi-teinte de la veuve Galandot. Régnier nous montre un esprit complexe (voire suspecté d'hypocrisie) là où, à y regarder moins attentivement, on aurait simplement vu une bonne chrétienne.

Il faut donc se méfier de la syntaxe apparemment cohésive que ménage semblable subordonnée, qui dissimule, une fois encore, de discrets accrocs dans le filet classique.

Enfin, un dernier type de subordonnée mérite quelque commentaire. La structure *si + circonstancielle* est récurrente et noue elle aussi une forme de comparaison en opposant deux éléments. Le balancement binaire n'est sans doute pas pour rien dans la prédilection de Régnier pour cette forme. Elle abonde dans tous les romans étudiés, même si là encore l'emploi en est plus modéré dans les romans publiés après guerre, *La Pécheresse*, *L'Escapade*. Les phrases peuvent être de ce modèle :

Aussi l'armoire et le buffet étaient-ils largement garnis {*si* la garde-robe était moins pourvue.}
(DM, p. 6)

ou de cet autre, plus répandu encore, qui, comme pour les comparatives, soulève de fausses oppositions :

{*Si* l'adieu de M^{me} de Dalanzières fut facile}, le congé de M. de Pocancy à ses fils fut bref. (BP, p. 140)

[...] {*si* les profits de l'épaulette sont minces}, ceux des cartes sont incertains. (DM, p. 3)

{*Si* l'un par sa fourberie venimeuse eût mérité la potence}, l'autre par sa brutalité grossière eût été digne du billot. (DM, p. 13)

{*Si* sa conduite était habile}, son administration était excellente, à la fois hardie et avisée, prudente et ferme. (DM, p. 15)

{*Si* la maison était bien ordonnée}, les domaines étaient prospères. (DM, p. 16)

Sous couvert de discrimination, c'est la similitude qui est soulignée. L'opposition, syntaxique, ne s'accompagne pas nécessairement d'une opposition sémantique. Le procédé ne semble plus être alors qu'une stratégie pour donner du relief et du liant à l'expression.

Régnier semble se mouvoir plus à son aise dans les rapports d'identité que dans ceux qui établissent une disparité. Pourtant, comme pour lutter contre cette tendance qui, à terme, aboutit à l'anéantissement de tout dans le chaos de l'indistinction, les structures corrélatives ou la simple interdépendance des propositions, en resserrant les mailles syntaxiques, s'efforcent de maintenir l'organisation relationnelle et hiérarchique des éléments du monde.

3. Autres structures sémantico-syntaxiques de la cohésion

a. À l'entame des phrases

Les groupes apposés, dont il a déjà été question à un autre propos¹, participent eux aussi de ce style lié : leur antéposition au groupe nominal ou pronominal auquel ils s'adossent renforce la cohésion syntaxique. La phrase commence dans une sorte de suspens, qui rend d'autant plus nécessaire le groupe de rattachement, avec lequel l'élément apposé est « dans un rapport d'identité référentielle² ». Bien souvent, qui plus est, le groupe apposé revêt une valeur circonstancielle (causale ou temporelle) qui noue un lien privilégié entre les deux éléments ainsi unis. De fait, dans maintes occurrences, l'élément apposé en tête définit un état de fait passé, une qualité ou une propriété ancienne, qui conforte l'état présent dans lequel se trouve l'objet de rattachement : « Né curieux, il le resta » (DM, p. 122) ou « Aussi, M^{lle} Damberville, célèbre au théâtre, fut-elle courue au boudoir » (DM, p. 137). L'immuabilité rassurante s'en trouve confortée.

1. Voir *supra*, p. 285.

2. Selon la *Grammaire méthodique du français* (éd. 2003) de M. Riegel, J.-Ch. Pellat et R. Rioul, *op. cit.*, p. 190.

L'ordre des constituants est toujours un stratégique instrument de cohésion syntaxique ; les épithètes et groupes nominaux apposés ne sont pas seuls à être placés de préférence en tête de proposition, afin de susciter chez le lecteur l'attente et l'anticipation des syntagmes sur lesquels ils s'appuient grammaticalement. On l'a vu plus haut, les compléments de verbe ou de phrase, tels que compléments d'objets ou compléments circonstanciels, ouvrent souvent la phrase, dans un ordre contraire à celui de l'hypothétique « phrase plane » :

{De ces séjours en famille}, il ne se rappelait pas avoir vu jamais [...] (DM, p. 2)

{De cette dépouille, couleur de cendre et de feuille morte}, elle sortait nue et plantureuse [...] (DM, p. 7)

[...] un cadre solaire marquait, {de l'angle oblique de son gnomon de bronze}, la durée du jour. (DM p. 12)

C'est à toutes les échelles que Régnier veille au tissu interstitiel du texte. Tissu conjonctif et relatif dans le cadre phrastique ; mais aussi connecteurs au niveau interphrastique. En particulier, les rapports de causalité sont ostensiblement soulignés par la tournure *Aussi* + V + S, dont l'élégante inversion du sujet et du verbe subséquente « sonne classique ». L'adverbe conclusif *aussi* placé en tête de phrase opère comme une cheville avec la phrase qui précède. Il a la propriété d'établir un échange réciproque entre les deux phrases ainsi accouplées, rendant nécessaire l'observation plus générale de l'énoncé qui précède, dont il est une application pratique, en même temps qu'il lui sert de preuve et la valide.

Le tour est massivement représenté dans tous les romans, à tel point qu'il serait vain de procéder à un relevé. Il suffira de noter qu'on en trouve dix occurrences dans le seul *Prologue* de *La Double Maîtresse*, pourtant très court (neuf pages dans l'édition de la Société littéraire de France). La fréquence n'est pas parfaitement homogène, mais cet emploi typique perdure jusque dans *L'Escapade*, dernier roman examiné, où on le recense toutes les quatre à cinq pages environ.

On ne note que peu d'emplois remarquables, si ce n'est, à de très rares occasions, la non-postposition du sujet au verbe. Et encore cela s'explique-t-il : ainsi, dans « Aussi j'eus bientôt remarqué [...] » (P, p. 11), le sujet et l'auxiliaire sont tous deux trop brefs pour permettre une inversion euphonique. Régnier évite ainsi l'hiatus (« Aussi eus-je » confronte désagréablement [i] et [y]). En outre, si l'académicien respecte globalement la recommandation ou la permission d'inverser le sujet et le verbe après un adverbe comme *aussi* ou *ainsi* conclusifs, il pousse exceptionnellement le soin jusqu'à le faire, en dépit des usages les plus répandus, après *donc* ou après certains groupes prépositionnels : « Grâce à quoi *est-elle* la plus rapide et la plus docile et *n'a-t-elle* pas sa pareille dans tout l'escadre [...] » (P, p. 100). Si ce n'est là une marque d'hyper-correction, c'est tout au moins une nouvelle manifestation de la volonté cohésive de l'auteur.

D'autres facteurs de cohérence et de cohésion soudent solidement les différentes parties du texte et le préservent de la dissolution. L'anaphore est l'un d'entre eux.

b. Coutures anaphoriques

Les phrases et même les alinéas trouvent encore un « coagulant » régulier en la présence marquée des outils anaphoriques (nominaux et pronominaux), multipliés comme si, de façon un peu maniérée peut-être, Régnier cherchait absolument à éviter toute répétition conforme. L'intuition s'en trouve corroborée par l'usage immodéré des pronoms personnels, démonstratifs et possessifs (*lui, celle, la sienne, la leur...*) dont Proust jalonne son pastiche du style de *La Canne de jaspé*¹.

En particulier, Proust hausse à notre attention la très routinière liaison des alinéas² par un pronom de reprise (parfois combiné à un présentatif). Les reprises, pronominales ou nominales, sont d'autant plus saillantes quand il s'agit d'unir les alinéas, qui sont par définition des unités textuelles dotés d'une (très) relative indépendance : en tant que cellule textuelle, l'alinéa est à la fois une délimitation (marquée par le retrait typographique en son début) et la subdivision d'un ensemble (paragraphe, chapitre, partie...). En même temps qu'il ordonne méthodiquement les étapes du roman en alinéas distincts, Régnier porte instamment à notre attention les liens qui les unissent néanmoins, dans une double économie de progression et de cohésion textuelle. On se convaincra de cette évolution en arabesque en considérant le seul « Prologue » de *La Double Maîtresse* (p. 1-9). Sur 30 alinéas (en excluant le premier, nécessairement non-raccordé en son seuil), seuls 9 d'entre eux ne sont pas reliés soit par une anaphore nominale (12 occurrences ; par exemple : « *Les congés qu'il passait là [...]. / De ces séjours en famille [...]* », p. 2) soit par une anaphore pronominale (9 occurrences ; par exemple : « [...] et ainsi le trouvait fort *beau*. / François de Portebize l'était aussi », p. 3 ou « [...] les écus de la dot qu'on lui compta [l']aidèrent à reprendre *figure*. / Celle de sa femme était trop charmante [...] », p. 4). Ce réflexe scriptural s'observe aussi dans les autres romans. Qui plus est, les alinéas se trouvent souvent reliés au surplus par un présentatif, amorçant régulièrement une structure extractive (emphatique) :

[...] *il est parfois dangereux de se hasarder trop librement. / C'était ce dont* il avait fait récemment l'expérience. (P, p. 34)

[...] *les atlantes* qui flanquaient la grande porte. / Ce fut en ces deux figures engainées que passa M. de Séguiran [...]. (P, p. 31)

1. C'est aussi l'intuition de M. Maurin, *ibid.*, p. 144 : « [Un] moyen d'intrication auquel Régnier a communément recours pour assurer la continuité du discours est d'appuyer la phrase qui commence sur celle qui vient de se terminer au moyen d'un pronom, et en particulier d'un démonstratif ».

2. Cette préoccupation est ancienne chez Régnier et excède le cadre de notre corpus. Elle est aussi très consciente. Une lettre à Vielé-Griffin en témoigne. Refusant la suppression suggérée par son ami, à qui il a donné son article à corriger, il explique : « je tiens à conserver cette fin de phrase qui relie l'alinéa qu'elle termine à celui qui la suit et sans laquelle les deux parties manqueraient de soudure » (Lettre du 30 septembre 1892, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 734).

L'effort de liaison des alinéas dépasse d'ailleurs la seule anaphore lexicale. La liaison peut aussi être d'ordre sémantique. Ici, c'est l'antithèse qui crée un pont sémantique d'un alinéa à l'autre : « *La jeunesse est ingrate. / La vieillesse a d'autres défauts* » (P, p. 23).

Mais l'anaphore est partout, et pas seulement entre deux alinéas. Elle peut être totale ou partielle, nominale ou pronominale.

Lorsqu'elle est totale, elle peut aider à construire les parallélismes si prisés par l'auteur. Ce peut être pour créer un effet de balancement au sein d'une phrase :

[ils] surent à leurs dépens ce qu'il en coûta à *leur complaisance* d'avoir profité de *la sienne*. (DM, p. 5)

M. l'abbé Hubertet [...] commençait à ressentir les atteintes de *l'âge*, bien qu'il eût conservé dans *le sien* encore beaucoup des avantages de *celui* qu'il n'avait plus. (DM, p. 120)

[...] la nature déguise en leurs nombreux visages *sa figure* invisible qu'ils diversifient de *la leur*. (DM, p. 122)

ou pour articuler les phrases entre elles : « ce n'était certes pas par manque de *tempérament*. *Le sien* avait de la force [...] » (P, p. 24). Ces sortes de passerelles produisent au surplus l'harmonieux effet d'un lissage référentiel.

Mais au-delà de la coquetterie grammaticale, l'usage est souvent fort éloquent, comme c'est le cas ici : « Puis, ayant procédé à de menus soins de *toilette*, il s'occupa méticuleusement de *celle* d'une flûte qu'il tira de l'étui qui la protégeait » (P, p. 33). Le rapprochement que force l'anaphore entre la toilette de la flûte et celle du flûtiste permet de relier étroitement le corps de M. de la Péjaudie à son instrument. Par ce parallélisme, l'objet gagne en importance, d'autant plus que la *toilette* de l'homme est rapportée au participe présent, ce qui atténue la valeur processuelle du verbe, tandis que *celle* de la flûte est relatée au passé simple, temps de premier plan. La flûte devient à part entière une extension intime de la personne de M. de La Péjaudie (c'est aussi bien une figuration phallique qu'un symbole d'art supérieur) et l'outil de séduction de ce personnage paradoxal, qui concilie magistralement le faune libidineux et l'homme d'extrême civilisation.

Dans tout le corpus, l'anaphore totale présente une forme particulière : les pronoms adverbiaux *en* et *y* sont surabondants. Ils méritent d'être considérés à part en raison de leur référenciation souvent large et vague. Leur emploi donne de la raideur à la phrase, trop cimentée : « *M. de Manissart était resté jeune et entreprenant* [...]. Sa femme l'*en* surveillait si étroitement [...] » ; « M^{me} de Manissart les [les retours de son mari] lui rendait redoutables : il *y* fallait faire preuve à *la revoir* d'un empressement [...] » (BP, p. 12). Dans les deux cas, on aurait très bien pu se dispenser des pronoms *en* et *y* sans que la clarté de la phrase en pâtisse. Certes, l'ajout des pronoms adverbiaux peut se justifier par le tissage d'un vague lien causal entre les propositions, placées en simple parataxe. Ils trouvent donc leur place dans une entreprise de suture syntaxique. Mais cela ne va pas toujours sans lourdeur, et parfois le pronom, facultatif

voire fautif, peut sembler indésirable (dans le deuxième exemple, « y » redouble inutilement le groupe infinitif « à la revoir »). La reprise anaphorique pèse dans l'exemple suivant :

C'est de cette préférence qu'elles font d'elles-mêmes à *ce qui les entourent* et de l'avantage qu'elles s'y accordent que les femmes tirent le principal plaisir d'être ensemble¹. (BP, p. 25-26)

Elle peut même s'avérer perturbante, lorsqu'une même forme, entrelardant la phrase, désigne plusieurs référents :

Il *y* avait force promeneurs, ce jour-là, sur le Cours, et il *y* régnait une grande animation de saluts et de rencontres. M. de Bréot *y* reconnut plusieurs personnages d'importance dont il connaissait de vue les visages. Le vieux Maréchal de Serpières *y* montra le sien, qui était fort ridé, à la portière de son carrosse². (RMB, p. 41)

Elle peut aussi être franchement inélégante : « *C'en fut ainsi qu'éprouva M. de Verdelot* » (E, p. 225). De la correction à l'hyper-correction (et donc à la « faute »), il n'y a parfois qu'un pas. Régnier le franchit lorsque le pronom adverbial devient redondant :

Et ces mêmes raisons ne l'avaient-elles point fait se résoudre à *un mariage* [...] où elle n'avait cherché qu'une sécurité qu'elle avait cru devoir *y* être complète ? (P, p. 130) [*Le pronom adverbial y fait double emploi avec le pronom relatif où, qui possède le même antécédent, un mariage. À la rigueur, on le justifie en y voyant un pronom de rappel bienvenu dans une nouvelle proposition.*]

[...] aussi leur jura-t-il *une rancune dont* il ne leur *en* montra rien. (BP, p. 73) [*Ici, la maladresse est avérée, car le pronom dont relaie déjà l'antécédent une rancune.*]

[...] avant d'arriver au creux de la vallée, *d'où*, pour gravir le revers de la colline qui la fermait, il faudrait que les chevaux *y* missent du nerf et du souffle. (E, p. 14) [*Ce dernier cas est problématique. Doit-on comprendre y comme une indication localisante, qui alors ferait double-emploi avec d'où ? Le référent d'y est peut-être plus implicite : dans l'effort nécessaire pour gravir la colline.*]

L'anaphore peut aussi bien n'être que partielle. De nombreuses phrases sont bâties sur le patron suivant :

François de Portebize ne songeait guère non plus à *l'avantage d'être le petit-neveu d'un certain M. de Galandot*, ce dont il constatait maintenant chaque jour *le bon effet et les suites heureuses*. (DM, p. 138)

[...] un *langage* dont elle ne manquerait pas de reconnaître *le tour et la convenance*. (RMB, p. 128)

[...] un *venin particulier* dont *la bile* [...] (DM, p. 13) ; [...] *ses bas excès* dont *le moindre* [...] (p. 14) ; [...] *les parures* [...] dont elle gâta méchamment *les plus belles* (p. 14) ; etc.

1. Un effet de discordance comparable affecte ce choix pronominal d'Anatole France : « Hélas ! À moins de devenir évêque, c'est un plat dont je ne goûterai plus jamais. J'y ai regret » – et non *en* (RRP, p. 185. C'est l'abbé qui s'exprime).

2. Le père Bouhours, à l'âge classique, recommandait d'éviter la multiplication des pronoms identiques lorsqu'ils possèdent différents référents : « je ne voudrais point mettre dans une mesme période deux il, ou deux luy de suite, qui se rapporteroient à diverses choses » (*Doutes sur la langue française* (1674), cité par G. Siouffi, *op. cit.*, p. 134-135).

L'anaphore décline ici deux composantes de l'antécédent, que le génitif *dont* permet de sélectionner et d'extraire. Le pronom adverbial *en* permet aussi semblable manœuvre de décomposition de l'antécédent, dont il prélève une partie (une propriété, un élément) afin d'en préciser les qualités particulières :

Sa mémoire était pleine *des couplets gaillards et des refrains grivois qui couraient en son beau temps* et elle *en* murmurait sans y penser *l'inconsciente gravelure*. (DM, p. 7)

[...] *un fort beau lieu* [...] [le vieil intendant] lui *en* ouvrait une à une *les chambres désertes*, [...] *les hautes et basses salles*. (DM, p. 11)

[il] se reprit à ajuster les périodes de *son discours* et à *en* achever *l'éloquente perfection*. (RMB, p. 129)

En bref, l'anaphore partielle participe donc bien d'un langage précis, en ce qu'elle sélectionne un faisceau sémantique du référent (« *Des marais* embusquaient çà et là *leurs eaux* » ; « *Ce Basle-Pré* enfonçait [...] *son terroir* [...] », DM, p. 8 ; etc.) ou en redistribue les parties (« *Les bois* » est repris par « *Les troncs*, [...] *les branches, les souches* [...] », DM, p. 8 ; « *Les jardins* » décliné en « *leurs allées* », « *leurs quinconces* » et « *leurs charmilles* », p. 12 ; « *Les blés* [...] étaient réputés [...] pour *la qualité de leur paille et le poids de leurs épis* », p. 16 ; etc.) pour ménager la progression textuelle la plus lisse et la plus homogène, et pour donner l'effet d'une observation arborescente : la description, ainsi ramifiée, précise toujours plus de détails. On peut encore convoquer l'exemple de l'abbé Hubertet, disloqué dans un portrait qui progresse par anaphores nominales partielles : « Aux chandelles, l'abbé Hubertet montra *une grosse figure* aux joues rouges et comme fardées, *des lèvres rebordées, des yeux* petits et fins, [...] » (DM, p. 25). On note les déterminants indéfinis, qui dépossèdent le sujet des parties qui le composent, et qui donnerait du narrateur l'image d'un analyste s'il ne s'agissait de traduire un certain détachement vis-à-vis des aspects physiques, accessoires à l'individu. Les portraits suivent souvent ce mode de progression (Nicolas de Galandot est ainsi détaillé : « *L'expression du visage* [...]. *Des yeux* bleus éclairaient *une figure* douce et pâle [...] », DM, p. 31)

La progression anaphorique du texte n'est pas, en effet, le fruit du hasard ou d'une habitude irréfléchie. Elle appartient en plein à la poétique descriptive de l'écrivain. Très souvent, l'usage en est mesuré et résulte d'une recherche expressive autant que d'une stratégie de captation de l'attention du lecteur. Les pronoms anaphoriques sont parfois montés en véritables entrelacs, qui nécessitent, sinon une gymnastique intellectuel très soutenue, au moins un effort de concentration – comme si Régnier, exigeant envers son lecteur, s'évertuait à ramener, enchaînée par une syntaxe cohésive, son attention au texte. Car les pronoms obligent l'esprit à faire retour sur le référent, pour le réviser parfois, dans des formules étincelantes comme des traits d'esprit. L'efficacité tient souvent à la malice que l'auteur met dans la relecture de l'antécédent à laquelle l'anaphore invite : « dans *son lit*, il pensait avec regret au plaisir qu'il y a à *le* partager avec un

corps de femme¹ » (BP, p. 160) appelle par exemple à voir d'un œil moins innocent la paisible couche dans laquelle songe le personnage. La révision de l'antécédent est plus complète encore dans l'exemple suivant :

Chamissy était si attentif aux occasions qui le rapprochaient *du bâton* qu'il y aurait eu, disait Manissart, plaisir à lui *en* donner. (BP, p. 161)

Car alors il s'agit d'un jeu de mot fondé sur une antanaclase, laquelle, du bâton de maréchal, fait avec impertinence un bâton pour châtier les ambitieux. Le procédé n'est pas rare chez les beaux esprits des Lumières, et Marivaux, pour ne citer que lui, l'emploie de semblable façon : « Adieu, Monsieur l'homme d'*affaires*, qui n'avez fait *celles* de personne² ! ».

Enfin, l'usage des pronoms entre pour beaucoup dans la virtuosité que Régnier affiche, non toujours sans ostentation. Comme s'il prenait plaisir à éprouver l'élasticité de son esprit (ainsi que celui du lecteur) dans ces démonstrations d'agilité verbale, l'auteur écrit :

Sa femme semble bien sur le point de *se* départir d'une conduite *qui lui* paraissait sans doute plus utile qu'agréable, car *elle* paraît fort disposée à essayer d'*une autre* qui ne ressemblera guère à *la première* [...]. [...] *je* crus de mon honneur de *me* montrer piqué du peu de cas *qu'elle* avait fait de *moi* trop longtemps et de paraître insensible à *celui qu'elle en* semblait faire tout d'un coup [...] (BP, p. 284)

Celles [les femmes] que M. de la Péjaudie avait dédaignées ne *lui* pardonnaient pas d'avoir recherché en *d'autres qu'elles ce qu'elles* se fussent cru plus capables qu'*aucunes* de *lui* donner, tout en faisant mine de s'étonner que *ces dernières* eussent pu se contenter de *ce qu'elles* prétendaient, *elles*, avoir rebuté. (P, p. 186)

[...] si M. de Séguiran trouva, dans le souvenir des temps heureux qu'*il* venait de traverser, de quoi vénérer la mémoire de *celle qui les lui* avait rendus *tels* [...] (P, p. 13)

S'agitent ici de remarquables cocktails de pronoms. Est-ce besoin de le préciser, ces expériences remplissent une exigence expressive. Elles sont ici tout à fait propices pour signifier l'hypocrisie des hommes, et la dissimulation des femmes. Ces tours de passe-passe référentiels font encore particulièrement sens dans les nombreuses considérations baroques sur le peu de consistance des apparences et la fragilité de l'existence, comme cela apparaît clairement ici :

Cela ne valait-il pas mieux, après tout, que d'arpenter seul les allées en regardant son ombre devant soi, qui nous dit que nous ne sommes guère plus consistants en ce bas monde qu'elle ne l'est elle-même sur le sable où elle nous imite à nos pieds ? (E, p. 130)

D'autre part, l'anaphore tient un rôle dans le brouillage des points de vue déjà mis au jour. Elle aide à leur confusion en opérant des changements soudains dans le poste d'observation à

1. C'est une même malice qui pousse Boylesve à écrire, à la manière de son aîné, rapportant l'excentricité d'une femme qui confesse à son mari son infortune : « Je ne sais si le résultat fut bon pour ce mari qui, étant demeuré assurément dans l'ignorance qu'il était *malheureux*, pouvait bien n'être pas curieux d'apprendre qu'il avait cessé de *l'être* » (BB, p. 87). L'anaphore permet une ellipse qui donne de la fulgurance au trait d'esprit, la phrase ménageant ses révélations en tour de passe-passe.

2. Marivaux, *Les fausses Confidences*, I, x. C'est l'un des exemples que convoque C. Fromilhague dans *Les figures de style, op. cit.*

partir duquel on appréhende les éléments évoqués, ce qui a déjà été suffisamment analysé pour qu'on se contente de quelques exemples, à titre de rappel¹. On lit ainsi dans les *Rencontres* :

On m'appelle M. de Bréot, ce qui est quelque chose dans *notre province* [point de vue de l'autochtone, pour qui les lieux n'ont pas besoin d'être nommés], mais ce qui risque de n'être rien pour quelqu'un qui n'est point de *celle du Berry* [nommée à l'intention de l'étranger, de qui le personnage, par un décentrement relativiste, adopte le point de vue]. (p. 29)

Parfois pourtant, l'interprétation est moins aisée. L'exemple suivant peut être diversement lu :

[Les couplets que fredonne M. de Bercaillé] le faisaient rire d'aise tout le long *du chemin*. M. de Bercaillé égayait *le sien* de mille singularités [...] (RMB, p. 26)

On s'étonne à bon droit du choix du pronom anaphorique « le sien » qui corrige « le chemin » – alors qu'il s'agissait déjà de celui de M. de Bercaillé. On peut expliquer ce possessif de multiples façons. D'abord, « le sien » confère peut-être une hauteur généralisante à la remarque : M. de Bercaillé aurait coutume d'égayer ses nombreux trajets de « mille singularités ». Ensuite, on peut y voir une orientation métaphorique du « chemin », ici à prendre au sens de « chemin de la vie » (cf. Dante). On peut également se contenter d'y voir un automatisme stylistique, un lissage anaphorique qui s'embarrasserait peu de cohérence. Mais ce n'est pas faire grand cas de la conscience aiguë du styliste qu'est Régnier. On préférera donc y voir un nouvel exemple de la complexité toute moderne avec laquelle il gère les points de vue : ici, on assisterait donc à un curieux repositionnement focal, semblable à ces effets de montage cinématographiques où l'on montre deux fois la même scène sous des angles différents, afin de ménager une confrontation de regards ou de marquer l'intensité de l'événement, dont la durée perçue paraît allongée. Toujours est-il que la préciosité du tour, d'interprétation si subtile à dessein, ne peut en aucun être taxée de superficialité : l'apparent maniérisme est en fait un dispositif d'expérimentation phénoménologique.

Pour terminer ce tour d'horizon des stratégies cohésives de Régnier, on commentera sa manie des duplications et sa tendance globale à une pensée binaire, si souvent raillée, plus souvent admirée encore.

c. Symétrie, parallélismes, structures analogiques

Ce qui frappe au premier abord dans cette prose aux airs d'Ancien Régime, c'est bien un goût tant symboliste que classique pour les parallélismes. Car cette obsession n'est certes pas propre aux romans d'inspiration classique : Proust, qui dans ses *Pastiches* singe plutôt la veine symboliste des contes de Régnier, a assez caricaturé ce tic d'écriture.

L'inclination de l'académicien pour les agencements symétriques vient de loin : les miroirs, les figures du double, les dispositions géométriques des jardins à la française occupent depuis

1. Voir *supra*, p. 356.

longtemps une place de choix dans son imaginaire. *La Double Maîtresse*, au titre révélateur, en est l'un des plus criants exemples. Tout y fonctionne par paire, de l'élément le plus fondamental au détail le plus anodin : les deux maîtresses ; les deux Nicolas (le jeune homme de « Pont-aux-Belles » et « Galandot le Romain », ce dernier étant le Nicolas d'après l'expérience initiatique qui le précipite dans les bras de la piquante Julie : la composition du roman en témoigne, qui interpose entre les deux parties une partie pivot, pause dans l'histoire du héros) ; le jeune M. de Portebize, double positif (sentimentalement et sensuellement épanoui) de son oncle Nicolas de Galandot (et dont il est justement question dans la partie centrale) ; les deux danseuses, la Damberville au faite de sa gloire et la jeune Fanchon qui débute ; les deux filles de M. de Mauseuil ; les deux domestiques que M^{me} de Galandot, veuve, garde à son service ; les « paires » de chevaux qui composent les attelages de son époux ; liste à laquelle Jean-Louis Backès ajoute malicieusement les doubles amants, symétriques de la double maîtresse de Nicolas (hypothétique, elle), de Julie veuve et de la Damberville¹, etc².

Comme des échos syntaxiques, les structures symétriques abondent, que la phrase pivote autour d'un outil de coordination ou de juxtaposition, ou que l'axe en soit un outil subordonnant. L'hypothèse d'une source précise est vouée à l'échec. Au-delà d'une propension classique à apparier les idées dans une pensée manichéenne, au-delà même du « deux à deux » mallarméen, censé viser un « centre unificateur³ », et de la spécularité plus globalement symboliste (incarnée par la figure de Narcisse), le symétrisme régnierien est avant tout le reflet d'une conformation psychique pour ainsi dire innée. Cela explique sans doute que le phénomène ne soit nullement réservé à un type d'écrit en particulier. Les vers, ainsi, en sont à tel point marqués que les contemporains y ont vu, pour les uns, une signature, pour les autres, moins bien disposés, une pathologie⁴. Mario Maurin ne donne pas tort aux derniers, qui épinglent « un procédé dont Régnier semble impuissant à enrayer l'emprise et qui paraît en effet gêner bon nombre de textes, prose ou vers⁵ », les livrant trop facilement à la parodie.

1. J.-L. Backès, « Henri de Régnier et le style Louis XV », art. cité, p. 56. J.-L. Backès relève, équivalent stylistique à ce phénomène, « la fabrique de phrases en parallèles et en contrastes, qui leur confèrent un tour classique » (p. 57).

2. Le constat peut être reconduit sur toutes les œuvres, ainsi que le fait méthodiquement Mario Maurin, par exemple à propos du *Bon Plaisir* où il recense « les deux mariages de M. de Pocancy [...] les deux jumeaux qu'il a eus du second [...]. Il y a deux Chamissy comme il y a deux enfants Manissart. Dalanzières a deux maîtresses, M^{me} Van Verlinghem a deux amants, M^{me} Sluys aura deux maris. Victoire entre [...] flanquée de deux animaux. En rejoignant le maréchal aux armées, Antoine passe devant deux villages jumelés, Mohain-le-Vieux et Mohain-le-Neuf. Les troupes campent à deux lieues de Domden. Bref, la duplicativité laisse partout ses traces » (*op. cit.*, p. 117).

3. Voir M. Maurin, *ibid.*, p. 45.

4. Henri Clouard fustige dans son *Histoire de la littérature française* (1947) « l'insupportable balancement des vers posant leurs hémistiches à cheval sur la conjonction *et* » (cité par M. Maurin, *ibid.*, p. 21). De fait, la répétition à outrance empâte le style d'un roman de médiocre facture comme *L'Escapade*, fait de reformulations. La tendance naturelle, non canalisée, devient défaut et laisse l'impression lassante d'une écriture trop spectatrice d'elle-même.

5. M. Maurin, *ibid.*, p. 22.

Sans doute, Régnier est par ailleurs trop habile pour qu'on y voie un tic tout à fait incontrôlé. Ainsi, les vers et la prose en font un usage grammaticalement différencié : la structure des vers, sensiblement plus simple, organise de préférence les paires autour d'axes de coordination, c'est-à-dire sur un plan unique, tandis que la prose, de syntaxe plus retorse, les dispose également sur les multiples couches syntaxiques qu'orchestre la subordination. Il est difficile, pourtant, d'y voir toujours un choix parfaitement raisonné. On peut tout au moins y déceler « la concrétisation formelle d'une structure de l'imagination¹ ».

Car, pour être une marque personnelle, ce symétrisme n'en trouve pas moins ses sources profondes dans la configuration mentale humaine, dans son architecture psychique originelle. Mario Maurin donne à ce sujet d'intéressantes explications psycho-biologiques, partant du constat qu'on éprouve un plaisir naturel devant des organisations symétriques. Il s'agirait donc d'une structure rassurante, évoquant la stabilité, l'état d'équilibre apaisé auquel tend la nature. On se convainc facilement que la binarité n'est pas propre à Régnier ni même au genre humain, puisqu'elle est commune à presque toutes les structures organiques (et trouve sa pleine mesure, en particulier, chez les animaux, pour l'essentiel morphologiquement symétriques). En tant que principe structurant du vivant, la symétrie apparaît comme un schème de prédilection imprimé en nous. Ainsi, des causes d'ordre physiologiques et psycho-archéologiques expliquent peut-être que les appareils symétriques ou plus globalement répétitifs suscitent chez nous des sentiments obscurément rassurants. Par ailleurs,

la binarité [...] implique régularité géométrique, processus de répétition auxquels l'individu paraît naturellement sensible. La valeur esthétique de la répétition, spatiale aussi bien que temporelle, est évidente dans tous les arts. De quoi dépend le plaisir qu'on en éprouve ? Sans doute de la durée de l'impression sensorielle initiale, de l'adaptation psycho-physiologique provoquée par celle-ci et comblée par la réitération (identique ou renversée, totale ou partielle) de la stimulation précédente. Le principe de symétrie pourrait n'être qu'un aspect du principe d'économie : la régularité épargne la dispersion de l'énergie créatrice.

Alors, la lutte est demeurée féroce, chez Régnier, contre la déperdition vitale, le gaspillage de soi, la menace d'anéantissement enfin. Un souci d'intégrité tourné à la hantise préside peut-être à ce penchant stylistique. Mais la binarité n'est pas seulement faite de la répétition du même. Le contraste des opposés y a aussi sa part, que Maurin explique ainsi :

À côté des expériences de duplication, il en est d'autres pour l'esprit humain qui informent non moins puissamment ses processus de conceptualisation : celles des contrastes complémentaires. Là, l'expérience fondamentale est sans doute celle de la distinction entre les sexes, déjà inscrite dans l'ontogenèse individuelle avant de devenir une donnée de la conscience. Mais l'alternance quotidienne de la lumière et de l'ombre, et à titre accessoire l'alternance quotidienne aussi bien qu'annuelle de la chaleur et du froid, ont dû également contribuer à cette tendance à la dualisation. Aussi l'histoire des tentatives humaines pour rendre compte de la réalité est-elle orientée, informée par un dualisme dont on retrouve partout les marques. Les instruments conceptuels

1. *Ibid.*, p. 29.

tendent à former des couples magnétiques : esprit et matière, substance et accident, créateur et créature, nature et histoire, bien et mal, vrai et faux, quantité et qualité, ying et yang, etc. Ce n'est donc pas seulement la pensée primitive qui est foncièrement dualiste ; son soubassement n'a cessé de le demeurer ¹.

Bien sûr, cela ne retranche rien à la singularité de Régnier : même si la pente imaginative est commune à bien des auteurs, Maurin ne refuse pas à l'auteur du *Bon Plaisir* « des formes, une intensité et un style qui lui sont propres ² ».

Les parallélismes à l'œuvre dans les romans revêtent plusieurs aspects : soit ils soulignent des similitudes, soit ils opèrent des distinctions.

Dans le premier cas, les deux éléments accouplés sont parfois si peu distincts qu'on comprend mal la nécessité sémantique de ce redoublement. La manie est poussée au pléonasmisme, et par moment le parallélisme devient purement structurel, comme on l'observe dans ces quelques exemples ³ :

[M. de Bréot, rencontrant de singuliers personnages, se félicite] d'avoir quitté sa province pour *la curiosité de leur connaissance et l'agrément de leur compagnie*. (RMB, p. 154)

[M^{lle} de Fréval] racontait parfois à M. de Verdelot [...] *quelques farces de son temps de pensionnaire et les niches que se faisaient entre elles ces demoiselles*. (E, p. 123)

[Le portrait de Gogotte Bichelonne met en avant] *un teint encore frais et un air de bonne santé [...], une sage réserve et un grand sérieux [...], la dignité de ses manières et la convenance de sa tenue*. (E, p. 15)

Et dans ces autres, tirés de *La Double Maîtresse* :

[L'abbé Hubertet, amateur de poires,] ne négligeait pas les autres fruits et n'en dédaignait aucun. (p. 39)

[La] forte santé [de M^{me} de Galandot] avait moins besoin de remèdes que sa lubie de drogues. (p. 68)

[Les perruques de Nicolas servent de] nids à faire pondre les poules ou couvrir les pigeons. (p. 203)

Elle [Olympia] se savait maintenant assez nécessaire à son habitude [celle de Nicolas] pour user de la prise que lui donnait sur *lui* le besoin qu'*il* avait d'*elle*. (p. 267)

1. *Ibid.*, p. 40 *sqq.*

2. *Ibid.*, p. 48.

3. Les redoublements synonymiques ne sont pas rares non plus chez France et chez Boylesve. Chez Boylesve, la parodie mime peut-être la satisfaction divine de la Genèse (selon certaines traductions, « Dieu vit que cela était bel et bon... ») : Ninon quitte sa chaise percée, « le tout étant *parfait* et *achevé* » (LAP1, p. 75) ; « [Frère Ildebert] avait découvert le moyen de distiller l'alcool [...], et de *l'améliorer* et *parfaire* [...] » (CLV, p. 159). Ailleurs, les synonymes semblent s'apparier pour le seul plaisir de l'emphase, chez Boylesve : « [Gilles] eût souffert mille maux pour [...] lui [à la Fée] entendre encore dire des paroles, fût-ce *les plus amères* et *les plus détestables* » (CLV, p. 142-143) comme chez France, où D'Astarac fait la promotion des extraits minéraux dont il entend nourrir l'humanité : « Ne doutez point que *le goût n'en soit exquis* et *l'absorption salutaire* » (RRP p. 80). Mais c'est l'abbé Coignard qui use de ces couples redondants avec le plus de détermination, inculquant à son élève avec une lourdeur toute didactique des « idée[s] *solide[s]* et *salutaire[s]* », attirant son attention sur les « *lubies* et *billevesées* » que représentent « les maximes des philosophes », sur l'« utilité *apparente* et *illusoire* » des lois humaines, qu'on contourne trop aisément « par *ruse* et *dissimulation* » (p. 156) ; l'invitant encore à préférer « une *ample* et *copieuse* pénitence » à « une *médiocre* et *banale* honnêteté » (p. 159), à juger les hommes « sur leurs *pensées secrètes* et *profondes intentions* » (p. 221), déplorant qu'il faille parfois agir « par *industrie* et *ruse* » pour vaincre le mal (p. 190), etc.

Le pléonasme ne saurait toutefois être entièrement gratuit. Dans le dernier exemple, le besoin que Nicolas a d'Olympia est mentionné deux fois pour mieux mimer la dépendance de Nicolas dans l'union syntaxique des pronoms *il/lui* et *elle* ainsi entrelacés. Mais parfois, le redoublement sémantique semble pour ainsi dire vide et même confine à l'hermétisme : « [M. de Portebize] regrettait tout de même son visage passé, dont jadis il avait fait tant d'usage et que tant d'usage avait rendu ce qu'il était » (DM, p. 81) : est-ce à dire que son visage a servi ses desseins de séducteur et que, réciproquement, ces épuisantes aventures ont gâté prématurément ses traits ? La paronymie entre les mots « visage » et « usage » rapproche avec incongruité les signifiants pour mieux souligner l'impropriété comique de ces termes, qui déshumanisent le visage en une monnaie de commerce amoureux. Toujours est-il qu'un effort d'interprétation est nécessaire pour débrouiller ce jeu d'allusions.

Parfois, comme c'est le cas dans le dernier exemple, l'effet de symétrie est renforcé par des chiasmes grammaticaux ou sémantiques, qui appuient les rapports de réciprocité entre les parties confrontées, et dont voici quelques relevés :

Chiasmes grammaticaux : Il me pardonnera mon erreur et je lui passerai son désaveu [*axe = conjonction de coordination*] sans lui en vouloir davantage qu'il ne m'en voudra sans doute [*axe = conjonction de subordination*] d'avoir proposé à son plaisir un personnage qui a souvent fait le mien [*axe = pronom relatif*]. (DM, p. XII)

Chiasme sémantique : [...] aussi ne possédait-il [...] que le bien d'une bonne mine et d'une fort bonne naissance, car il était de noblesse prouvée et de taille agréable. (DM, p. 3)

Dans ce dernier cas, là encore, le sens le cède au pur formalisme, car la deuxième proposition, sous couvert de causalité, est redondante au plan informationnel.

Mais le plus souvent, les parallélismes accusent chez Régnier des contrastes¹, que ce soit en contexte de coordination ou de subordination :

En coordination : [...] je ne sais quoi de discret et d'audacieux, de subtil et de hardi, d'improvisé et de définitif. (DM, p. 115)

En subordination : [...] une certaine maigreur de corps, due plutôt à la saison de son âge qu'à la nature de sa complexion. (E, p. 18)

Le premier exemple ordonne des antithèses. On observe que même lorsqu'ils sont sériés, les adjectifs sont de préférence assemblés deux à deux. Sans doute, la mesure se justifie pleinement, et l'antithèse exprime, non sans une pointe d'humour, toute la subtilité du poudrage des perruques dont il est question. Le deuxième exemple, plus représentatif encore des habitudes régniériennes, en cristallise toute la préciosité et l'infinitésimale nuance. Ainsi que Voltaire le disait à propos de Marivaux, Régnier donne parfois l'impression de peser des œufs de mouche dans des toiles d'araignées.

1. La prose de France et celle de Boylesve se signalent aussi par ces jeux de contrastes (voir *supra*, p. 403 *sqq*).

L'opposition est par ailleurs fréquemment accentuée par une reprise pronominale, qui souligne le balancement :

[...] son agrément lui vient plus de son visage que de sa taille. Si *le premier* n'a point besoin d'artifice, *la seconde* veut qu'on mette ordre à ce qu'il y aurait en elle à reprendre. (BP, p. 297)

Dans l'occurrence qui vient, l'antithèse, érigée en système, est couronnée par la parabole finale :

Les minces sillons *de l'un* se continuaient des bons labours *de l'autre*. Les bois rachitiques s'unissaient aux riches forêts, les prés pelés aux fertiles prairies. C'était l'union des sept vaches grasses et de la vache maigre. (DM, p. 9)

L'anaphore, en permettant une reprise avec variation, semble neutraliser en partie la différence : l'autre est moins « dangereusement » autre, si un pronom de reprise appelle un rapprochement :

[...] constatant combien *leur âge* les séparait de cette vive créature au printemps *du sien*. (E, p. 145)

Ainsi, en même temps qu'il dit l'éloignement des générations (le temps et la dégradation qu'il accomplit n'est pas la moindre de ses hantises), Régnier n'en signe pas le complet divorce, murmurant que la jeune fille aura leur âge comme eux ont eu le sien. Mais la gravité n'est pas toujours de mise, et l'anaphore spiritualise fréquemment l'expression, en occasionnant des revirements inattendus. Ainsi dans cette confidence de M. Le Varlon de Verrigny à M. de Bréot : « j'ai suivi les voies de *ce monde*, et, comme j'ai vu qu'elles me conduisaient à courir les plus grands dangers dans *l'autre*, j'ai pris le parti où vous me voyez [...] » (RMB, p. 133).

Caractéristique régnérienne, l'exactitude des parallélismes structurels est souvent poussée à son comble. Elle est parfois si précise qu'elle frôle la maladresse : « [...] M. d'Escandot le Borgne et [...] M. d'Escandot le Petit, qui étaient aussi *l'un* grand buveur que *l'autre* grand mangeur » (P, p. 16). Il n'est pas rare que le polyptote parachève la structure, dont il met en évidence le strict équilibre : « il n'*avait* pas *eu* de sa femme les enfants qu'il avait souhaité d'*avoir* » (P, p. 22). Parfois, l'achèvement des comparatives est un peu exaspérant : « Julie provoquait plus le désir qu'elle n'attirait l'amour » (DM, p. 4). Régnier choisit le plus souvent de mener la comparative à terme alors même que la syntaxe pouvait être allégée, sans grand dommage pour le sens. En le cas présent, on comprend mal pourquoi il se refuse à écrire : « Julie provoquait plus le désir que l'amour », sinon pour satisfaire à son goût des synonymes (ici, verbaux). Mais d'autres fois, l'auteur y met une évidente malice, comme s'il s'amusait de son propre « travers » et de sa tendance manichéenne :

Il lui apprit [...] que, marié deux fois, il était veuf de ses deux femmes ; que la première, de visage et de corps agréables, lui avait donné le chagrin de la perdre trop tôt ; que la seconde, de caractère acariâtre, lui avait fait le plaisir de ne point mourir trop tard. (RMB, p. 160)

Enfin, se confirme l'idée que les oppositions formelles sont la plupart du temps de fausses oppositions au plan sémantique. Proust observe à cet égard un tic du conteur admiré, qui coordonne deux éléments opposés par une négation, mais en réalité synonymes (« ... dont abondait la pelouse et dont ne manquait pas l'allée »). Semblable litote n'est pas rare en effet chez le romancier du *Mercur* de France. À de certains endroits, son goût de l'équilibre syntaxique devient un véritable réflexe d'écriture. Le parallélisme est forcé même lorsqu'il n'est pas absolument nécessaire pour la compréhension ; il devient une sorte de jeu purement formel, de leurre qui, sous couvert de discriminer, souligne l'identité de manière troublante : « Ses filles [...] le détestaient, et son fils Hubert ne le haïssait pas moins » (DM, p. 13). La négation, qui donne un instant l'illusion d'une opposition, donne du relief à la similitude relevée.

En somme, Régnier jongle avec les assemblages, soit pour créer des oppositions, soit pour induire des rapprochements. Parfois même, l'opposition apparente dissimule l'identité, si bien qu'on doute si les vieux couples manichéens que manipule Régnier (l'esprit et la chair, le bien et le mal, l'idéal et le réel, le passé et le présent...) n'en font pas les frais. La machine à penser classique s'enraye et menace de se détraquer, et si Régnier a besoin, dans un premier temps, de se mouvoir dans les vieux concepts, c'est sans doute pour mieux les mettre en branle en les déstabilisant de l'intérieur. La pensée dualiste a fait son temps ; les couples notionnels redéfinissent leur relation, plus complémentaire qu'antagoniste, pour ouvrir la voie à une pensée où passé et présent, idée et réalité, vie et mort, se chevauchent et interfèrent entre eux.

C'est pourquoi cette manie de la symétrie n'est en aucun cas un automatisme, même si Régnier semble parfois se laisser prendre à son propre jeu. Et pour preuve, la binarité des constructions cède parfois la place à des compositions ternaires comme si, par ce déséquilibre, Régnier cherchait pertinemment à traduire le désordre causé par des troubles d'ordre pulsionnel, qui débordent la raison. « Tout se passe comme si l'esprit – et le corps – s'ingéniaient à reproduire *le même* pour se soustraire au doute, à l'étrange inhérent à *l'autre*¹ » ; des forces n'en excèdent pas moins la raison et troublent la quiétude de ses certitudes. Il semble que la fêlure occasionnelle du système binaire fasse précisément place au doute, et il n'est pas hasardeux qu'elle se produise en particulier lorsqu'il s'agit d'exprimer le trouble lié au désir. Significativement, lorsque Nicolas de Galandot cède au désir inspiré par sa cousine Julie, les adjectifs et groupes prépositionnels se groupent par trois, pour transcrire « une moite odeur de peau, de linge et de jeunesse » (DM, p. 93), l'attitude « lasse, tendre et nonchalante » de la jeune fille (p. 94) et enfin « le sonore, vigoureux et solide soufflet maternel » (p. 103) qui gratifie Nicolas après qu'il a succombé. De la même façon, on lit, au sujet du désir inspiré par une danseuse : « Elle était, en son souvenir, instable, changeante et fugitive, toute vaporeuse de gazes, toute illuminée [...] et comme volante [...] » (DM, p. 134). La rupture du rythme est d'ailleurs parfois soulignée par la polysyndète,

1. M. Maurin, *ibid.*, p. 270.

laquelle ménage un effet d'hyperbate afin de mieux signifier l'éclatement de la dualité – ici dans un portrait du jeune Nicolas, qui laisse deviner la faille de son caractère : « une figure douce *et* pâle *et* presque un peu niaise » (DM, p. 31) – là dans celui de Julie, pour dire le danger que représente cette cousine « naturellement fraîche *et* saine *et* robuste en sa rose jeunesse » (p. 69).

Loin d'être un frein à l'exploration des forces obscures qui nous animent, la quête d'un équilibre impeccable, qui cherche à retrouver quelque chose du bel ordonnancement apollinien de l'univers esthétique du Grand Siècle, servirait alors de faire-valoir à des révélations dionysiaques sur la psyché humaine, en proie à des élans pulsionnels secrets.

D'autre part, le système de cohérence réside dans l'association des images, confrontées en miroir¹. Au-delà des comparatives, l'esprit analogique de Régnier se manifeste par les figures, qui sont un autre moyen d'opérer des connexions entre les objets du monde, en établissant leurs correspondances. Bien sûr, cet intérêt n'est pas propre au Régnier de la maturité. Le Symboliste des années 1890 projetait ainsi d'écrire un *Dictionnaire des Analogies* (collectées chez les poètes)² – projet cependant avorté. Il faut bien constater toutefois que les analogies, parfois si surprenantes chez les Symbolistes, sont d'une clarté nouvelle chez le Régnier de *La Double Maîtresse* ou de *La Pécheresse*³. Il s'agit moins de découvrir des rapports cachés entre les choses, que d'explicitier des phénomènes précis, dans une perspective tant didactique que poétique.

En accord avec un certain classicisme, un animisme délicat enchante les descriptions, dans une veine néo-paganisante qui, par moment, réprimant sa part de violence, fait songer à la prose poétique du *Télémaque*⁴, et qui ne s'écarte pas toujours (probablement intentionnellement) du cliché. Les éléments inanimés du décor se personnifient discrètement, souvent placés en position sujet de verbes supposant un agent doué de volonté :

Le vent courait sur les campagnes par larges poussées et s'arrêtait un instant à taquiner les vieilles ferrures, puis passait outre et continuait sa route aérienne. (DM, p. 7-8)

Les escaliers par leurs larges marches et leur ample révolution conseillaient la lenteur des pas. (p. 12)

Le sol des Serpentes nourrissait des grappes juteuses (p. 16), etc.

1. Sur la confrontation d'images chez France et Boylesve, voir *supra*, p. 403 *sqq.*

2. Le projet est évoqué dans les *Cahiers* et dans la correspondance avec Vielé-Griffin.

3. Remy de Gourmont note quant à lui cet inflexionnement dès les années symbolistes. Parmi les images employées alors, déjà, « Toutes ne sont pas nouvelles » : « M. de Régnier ne dédaigne pas les métaphores antérieures, mais il les refaçonne et se les réapproprie en modifiant leur entourage, en leur imposant des voisinages nouveaux, des significations encore inconnues » (R. de Gourmont, *Le Livre des masques*, p. 50). Faire œuvre originale à partir d'un matériau ancien : sans doute Régnier n'a-t-il jamais été étranger à ce mode de création.

4. Fénelon n'a pourtant pas très bonne presse à l'époque (voir par exemple *La Formation du style* (1901) d'Antoine Albalat). Sa prose est jugée molle, sans caractère, rendue illisible par les trop nombreuses imitations qui en ont banalisé les ressorts, bradé les tropes au magasin des belles lettres. Peut-être est-ce avec une pointe de dérision que Régnier en exploite certains trucs.

On hésite à se laisser prendre au sortilège de telles évocations, aux procédés un peu dévitalisés. L'effet fantomatique qui en résulte çà et là semble pourtant appeler l'interprétation : les sujets humains, détrônés par des objets sans vie, ne semblent plus tout à fait libres de leurs actes (qu'ils ne dirigent plus grammaticalement). Ainsi réduits à la passivité, les individus y apparaissent le jouet de pulsions et de désirs qui dépassent le contrôle de la raison.

Mais il ne faudrait sans doute pas surinterpréter ces phénomènes au fond assez accessoires. Régnier lui-même n'hésite pas à marquer au besoin de l'ironie envers les images qu'il assemble, comme s'il n'adhérait pas pleinement à ces plaisants rapprochements, lorsqu'ils ne sont que des jeux intellectuels. Certaines images apparaissent donc entachées de suspicion. Pour se démarquer des jeux d'esprit trop mécaniques, les métaphores sont parfois formulées comme s'il s'agissait en quelque sorte de citations : « Il [...] se fût même enrichi si le goût du jeu n'eût été *le tambour* par lequel s'en alla ce qu'attirait *la flûte* aux lèvres de cette nouvelle *sirène* » (DM, p. 4). Ici, la surenchère d'images, trop pompeuses, laisse présager du discrédit porté sur cet arsenal mythologique compassé, à la mode à la Cour du Roi Soleil. Le réseau d'images n'est pas immédiatement éclairant, peut-être pour en accuser la gratuité ornementale. Comme s'il s'en jouait, Régnier ménage par moment de véritables vertiges d'images, si bien que la machine analogique paraît s'emballer, jusqu'au non-sens. On peut se demander s'il s'agit là d'une critique amusée, ou d'un très volontaire tâtonnement de la représentation, visant à cerner au plus étroit un objet intellectuel labile. Par ailleurs, les images peuvent être décrédibilisées dans des jeux de mots plaisants, où elles épuisent leur substance dans de doubles emplois tout en resserrant le tissu lexical : « Cela ne se passa point sans que Portebize fût *cocu*, mais il le sut être avec profit et bonhomie. Ses *cornes* furent *d'abondance* » (DM, p. 4).

On ne saurait toutefois taxer toutes ces images d'insincérité. La plupart du temps en effet, on sent chez Régnier un véritable plaisir de l'image.

Les coings ne portent-ils pas sur la joue un duvet de jouvenceaux ? L'aubergine a la trogne vineuse d'un vigneron. La pêche offre son fard de grande dame. La citrouille représente le Grand Turc lui-même. (DM, p. 122)

Ces pensées indirectes de l'abbé Hubertet laissent deviner une véritable jouissance créative. Mais alors les analogies ne sont pas des plus classiques, et sont par nature différentes des précédentes : le rapport analogique est inversé au regard de l'ordre classique, qui certainement prêterait plus aisément la couleur de l'aubergine au teint du vigneron que l'inverse. Il en résulte une autonomisation du comparant, qui prend vie et s'exalte dans des métaphores que ne renieraient pas les contemporains décadents de Régnier¹. Tout de même, la solidité des images classiques demeure la règle, et les failles qu'elles présentent, l'exception – même si c'est précisément l'exception qui donne le plus matière à réfléchir.

1. On pense par exemple au burlesque chapitre IV de *Monsieur de Bougreton* (1896) de Jean Lorrain, couronné par la comparaison d'un ananas en conserve... avec l'âme d'Atala.

On pourrait enfin risquer l'hypothèse d'une divergence de fond entre les analogies qu'affectionne Régnier et celles, plus classiques peut-être, d'Anatole France. Les premières seraient plus attentives à ce qui fondent la convergence tandis que les secondes accentueraient davantage la divergence des deux termes. Régnier privilégierait ainsi une écriture de la cohésion, animée d'une force centripète ; l'écriture de France résisterait plutôt à sa propre force centrifuge. La première écriture est celle d'un homme tourné vers le monde intérieur et attentifs aux secrètes correspondances qui le relie aux éléments extérieurs ; la seconde est celle d'un sceptique s'efforçant d'ébranler tous les systèmes, de faire jouer voire éclater toutes les évidences.

C. Conclusion. Récit de la maîtrise (moderne) *versus* maîtrise du récit (classique)

L'écriture de la cohésion qui est, selon différentes modalités, aussi bien celle de France et de Boylesve que celle de Régnier, appelle plusieurs commentaires.

Concernant Régnier, d'abord. Viennent d'être analysés des phénomènes relevant tant de la grammaire de phrase (principalement la subordination et les groupes placés en tête de phrase) que de la grammaire de texte (connecteurs, anaphoriques, phénomènes structurels...). Les deux grammaires obéissent chez Régnier à une même dynamique cohésive – comme en réaction à la dynamique antagoniste qui distend chez lui la grammaire du récit. Si les grammaires de phrase et de texte sont effectivement resserrées, celle du récit est pour le moins relâchée. Dans bien des romans, l'intrigue apparaît élastique, désinvolte, faite de tableaux ou de portraits successifs plutôt que véritablement composée, soumise au caprice des enchaînements et éclatée par des épisodes proliférants¹.

Le récit se donne en somme comme un flux d'événements plus que comme une composition sophistiquée. C'est que, dans son soubassement, la composition de telles œuvres est plus poétique que proprement romanesque, et les liaisons qui assurent la cohérence et la cohésion du récit sont davantage plastiques et sonores que logiques :

[...] il y a chez Régnier un art du roman, dont il semble désormais indiqué de tenir compte. Art savant et subtil, patient, attentif aux détails, soucieux des préparations, et qui introduit des préoccupations de poète dans une œuvre romanesque considérable. Que sont ces reprises, ces répétitions d'épisodes, ces gestes symétriques, ces situations retrouvées, sinon l'équivalent de la rime et de l'assonance, de l'allitération et du refrain, en un mot de tous les procédés fondés sur la récurrence, et leur adaptation aux structures narratives² ?

1. L'article d'A. Gide – celui-là même qui a brouillé les deux amis – critique d'ailleurs la composition lâche du roman (voir A. Gide, « Henri de Régnier : "La Double Maîtresse" », *Mercure de France*, repris dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 91 *sqq.*).

2. M. Maurin, *ibid.*, p. 269.

L'idée est séduisante. Au-delà de l'agencement narratif, c'est ce « l'acis compliqué de chaque roman » que nous longeons, suivant « le cheminement et les reprises qui assurent à l'œuvre son étonnante unité¹ ».

Raphaël Baroni pense que le plaisir paradoxal que l'on prend au récit tient pour beaucoup dans le « contrôle passif » qu'il nous permet d'exercer. Le lecteur, en effet, comme bien souvent dans la vie, n'a pas prise sur les événements. Mais il peut émettre des diagnostics ou des pronostics sur leur déroulement. Dans le récit plus que dans la vie, l'anxiété de l'incertitude n'a rien de paralysant, elle est compensée par le travail d'anticipation. Le solde est même positif si l'on considère le gain émotionnel, le plaisir ludique de voir des suppositions et des hypothèses confirmées ou non. Pour Raphaël Baroni, une même situation désagréable, ressentie comme « dysphorie passionnelle » dans la vie réelle, devient « dysphorie passionnante² » dans le récit : « le récit serait alors fondamentalement la mise en scène, par le biais de la mise en intrigue, de la sous-détermination du devenir et du monde³ » – qui, ainsi organisée, rend possible l'exercice d'un « contrôle passif » réconfortant. Et si chez Régnier, la prévisibilité de l'intrigue n'est pas maximale, elle est compensée par celle des motifs, des images, des structures de langue.

Grammaire narrative lâche, grammaire textuelle serrée⁴. En accord avec le critique Jacques Boulenger, Régnier aurait pu dire : « La syntaxe est l'armature intellectuelle qui supporte et retient les éléments sensuels du style : sans elle, la langue et la littérature s'écroulent⁵ ». Chez lui, qu'elle soit d'ailleurs classique ou post-flaubertienne, la syntaxe exhibe ses poutres et ses rivets, dans l'espoir d'une conservation et du monument littéraire, et de la pensée humaine, fortement ébranlés en leurs fondations. Au-delà, l'attitude du styliste est aussi bien celle d'une sauvegarde intellectuelle (il s'agit de préserver les fondements d'un mode de penser et de sentir qui trouve son expression la plus aboutie à l'âge classique) que d'une rétention de soi (d'une résistance à la désintégration de l'individu, de sa conscience, de sa place dans le monde, dans l'histoire, dans la création artistique, menacés par des idées neuves).

C'est pourquoi la soudure est toujours très sensible dans le style de Régnier, qu'elle soit explicite ou non. Le style « toiletté » qui en résulte peut certes déplaire ou agacer par son trop d'apprêt. Le corset stylistique dont Régnier gaine parfois sa phrase n'est pas toujours bien

1. *Ibid.*, p. 40.

2. R. Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 131. Le narratologue remarque que ces observations recourent l'idée aristotélicienne de *catharsis*.

3. *Ibid.*, p. 158.

4. Telle est aussi l'observation d'un contemporain de Régnier : dans les romans, la composition, « pour considérable qu'elle soit et bien que les exigences de la production y ait introduit de vagues redites et d'insensibles répétitions, il n'en reste pas moins que, pour la qualité de la langue, [...], elle rendrait des points à celle des contemporains les plus notoires » (H. Dérioux, « L'œuvre romanesque de M. Henri de Régnier », art. cité, p. 434). En effet, ces romans constituent plus une suite de tableaux qu'un tout organique. En cet art délibérément fragmentaire, où les parties s'autonomisent du tout, Régnier est moderne.

5. J. Boulenger, « Flaubert et le style », article reproduit dans G. Philippe, *Flaubert savait-il écrire ?*, *op. cit.*, p. 169.

distinct de la camisole de force. Nulle affectation gratuite pourtant. Bien plutôt, se manifeste dans ce soin un peu maniaque de la cohésion textuelle une volonté de recréer les liens qui ont été perdus, dans un monde en crise de signification. Dans *Les mots et les choses* (1966), Michel Foucault rappelle la signification étymologique du terme *syntaxe*, « tenir ensemble ». Il oppose ensuite les « utopies » classiques aux « hétérotopies » modernes :

Les *utopies* consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses¹.

Les « hétérotopies », en menaçant la syntaxe, menacent par delà la cohésion entre le langage et le monde. En rétablissant la syntaxe dans ses plus étroites ligatures, Régnier espère sans doute empêcher les mots de s'« arrête[r] sur eux-mêmes », refusant de « per[dre] le "commun" du lieu et du nom »².

Ici des précautions s'imposent. Régnier, on l'a assez dit, n'a pourtant rien du conservateur tétanisé devant l'inconnu. Le parachute classique dont il équipe sa prose s'avère n'être qu'un leurre de sécurité, dont Régnier n'est certainement pas dupe et qui, s'il n'évite pas la chute, fournit au moins la motivation psychologique qui permet le saut dans l'inconnu. Et ce n'est déjà pas si mal. Car l'illusion fonctionne au niveau micro-structural (grammaires de phrase et de texte), grâce à un investissement classique de la langue moderne qui lui rend ses capacités *relationnelles*, quand bien même la tentative faillirait en partie au niveau macro-structural (grammaire de récit), où la *relation* d'événements est volontairement mise en échec : l'histoire, faite de redites, ne progresse pas. C'est vrai du moins en ce qui concerne les personnages, que l'histoire ne parvient pas vraiment à faire évoluer et qui demeurent à peu près tels à la fin qu'au début de leurs aventures. Mais si, comme le montre si bien Nancy Huston dans son essai *L'espèce fabulatrice* (2008), raconter, c'est donner du sens en mettant en forme les accidents du monde, l'échec n'est pas total.

Qu'il nous soit permis de nous arrêter un instant sur les conclusions de ce petit volume. Pour l'essayiste, c'est sa propension au récit qui fait la spécificité de l'espèce humaine. Nul n'échappe aux fictions, qu'elles soient volontaires ou non, riches ou pauvres : « Le récit confère à notre vie une dimension de sens qu'ignorent les autres animaux ». Car « l'univers comme tel n'a pas de Sens. Il est silence. / Personne n'a mis du Sens dans le monde, personne d'autre que nous », et ce « par le truchement des récits »³. Tous les récits (entendu dans le sens le plus large : identité,

1. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. N. Huston, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, 2008, p. 15-16.

Histoire, religion...) répondent à ce besoin de sens ; le roman ayant ceci de spécifique – et de salutaire – qu’il propose *une* interprétation qui, parce qu’elle ne dissimule pas sa nature fictive, nous amène à considérer d’un œil plus critique les autres récits, ceux qui, parce qu’ils prennent eux l’apparence de discours de vérité, sont potentiellement dangereux. Donner du sens, donc, et non *le* sens¹.

C’est là, sans doute, l’intérêt des romans de Régnier, romans qui font place à l’irréductible complexité du monde, sans prétendre la contourner par de faciles raccourcis, mais sans abandonner non plus tout espoir de s’en saisir par l’esprit. En définitive, on peut bien conclure que l’écriture pseudo-classique de Régnier produit une poétique anticlassique à bien des égards : le naturel, la communicabilité n’en sont plus les premières visées, pas plus que la raison et la maîtrise qu’elle prétend asseoir sur le monde – non pas parce que Régnier aurait cessé de le souhaiter, mais parce qu’il a cessé d’y croire aveuglément. À défaut de l’expliquer toute, les romans de Régnier, lacunaires, incomplets, faits de bribes, de répétitions, d’occasions manquées, s’engagent au moins sur la voie d’une formulation de l’expérience humaine².

Chez Boylesve et chez France également, l’écriture de la cohésion programme son propre échec, et pour le plus grand bien. C’est encore une fois Nancy Huston qui nous aide à le formuler. Son hypothèse, c’est que l’homme, aux origines, faible et peu armé pour la survie, a eu besoin du récit pour fédérer des groupes, souder des communautés. Et la stratégie a remarquablement réussi. Toutefois, elle présente un revers. Dès lors qu’il n’est pas conscient de sa nature fictive, dès lors qu’il s’impose comme seule fiction surtout, le récit devient dangereux, légitimant discriminations, meurtres, massacres. D’un côté, en retrouvant la texture des récits classiques, France et Boylesve cherchent à reprendre la main sur des récits structurant des liens humains. D’un autre côté, ils – France assurément – ne sont pas dupes de ces récits du passé³. Ceux-ci n’ont donc pas vocation à supplanter ceux de la modernité. Mais, par le recul

1. Dans un essai récent, Rémi Brague expose sa vision d’un XIX^e siècle caractérisé par un renoncement à la vérité : « Le XIX^e siècle a joué avec l’idée selon laquelle la vérité serait non seulement inutile à la culture, mais nuisible, au moyen du raisonnement suivant : les choses n’ont aucun sens en elle-même ; or, nous avons besoin de sens ; il nous faut donc en fabriquer. Tout sens est fictif et il doit l’être. La culture est la fiction qui permet de continuer à vivre dans un monde qui, en soi, est privé de sens. Elle est artificielle, et il faut qu’elle le soit » (*Modérément moderne*, Flammarion, 2014, p. 212). Contrairement à Nancy Huston, Rémi Brague déplore ce renoncement à la vérité, mais leur conclusion est la même : à défaut de vérité, la culture fournit des illusions de vérité, reçues comme telles. Régnier, France, Boylesve n’adhèrent sans doute pas aux vérités des Classiques, mais se plaisent dans des fictions de vérité classiques. France ne dit peut-être pas autre chose lorsqu’il répète qu’à tout prendre, les erreurs anciennes sont préférables aux erreurs nouvelles.

2. C’est en quoi s’opposent ce que W. Marx appelle la « poésie du désastre » des anciens et le « désastre de la poésie » qui marqua le XX^e siècle (*L’adieu à la littérature, op. cit.*). La littérature du XVIII^e se saisit du tremblement de terre de Lisbonne ; celle d’après la Shoah s’auto-réduisit au silence. Pourtant, comme les révélations d’Auschwitz, le séisme de Lisbonne « détruisit l’ensemble des cadres de réflexion en vigueur, parce qu’il ne faisait pas sens, tout bonnement ». Le langage s’en empara malgré tout, car alors la littérature « avait vocation à prendre en charge ce qui échappait à la pure raison » (p. 110-111). « L’art de la mise en forme venait au secours de l’impossibilité de penser » (p. 113), tandis qu’au lendemain de l’ouverture des camps, on décréta, à la suite de Th. Adorno, qu’« écrire un poème après Auschwitz est barbare » (p. 130) .

3. C’est l’une des idées que nous développerons dans la partie suivante lorsque nous introduirons la notion de post-classicisme (*infra*, p. 538 *sqq.*).

qu'ils permettent sur ces derniers, par le décentrement auquel ils contraignent le lecteur, ils sont une invitation à considérer d'un regard plus critique les grands – mais parfois pauvres et monolithiques – récits modernes, parmi lesquels on peut citer le progrès comme solution du bonheur à lointaine mais certaine échéance, ou le rationalisme comme garantie du bien commun.

La célèbre formule de Paul Valéry prend tout son sens dans cette opposition : « classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux¹ ». On pourrait achever le parallèle : moderne est l'écrivain qui ne posséderait pas cette garde critique, et qui croirait pour de bon aux récits de maîtrise (le progrès certain, l'optimisme historique, la confiance accordée à la science) qu'il contribue à diffuser. À ces récits modernes de la maîtrise, France, Régnier et Boylesve opposeraient leur maîtrise classique du récit.

L'écriture mixte ou polychronique, classique et moderne, qui est la leur, participe de cette ambition. À forge classique, métal moderne. Les outils d'écriture adaptés des Anciens sont bel et bien une stratégie permettant d'aborder de biais les questionnements de la modernité, comme d'en contourner les écueils. Sur ce point, Régnier rejoint sans doute son cadet Boylesve qui, comme lui, espère donner forme à l'informe, en lui donnant, provisoirement et pour les dépasser, celles du passé. Comme son aîné France aussi, la tentation de la langue classique se comprend encore comme une protestation contre une foi naïve en l'idée de progrès, notamment lorsque celle-ci s'attache aux choses de l'art.

Ces choix linguistiques n'aboutissent donc en rien à une écriture qui croirait pour de bon cerner le monde, même si l'on ne peut leur dénier toute volonté rationalisante. Ils se comprennent plutôt comme des facteurs de cohésion, à l'aide desquels combattre l'éparpillement (social, moral, intellectuel, existentiel...) qui résulte d'une désaffection des valeurs anciennes, fondées elles sur la continuité. Par la mise au point d'une écriture plastique, à l'architecture aussi solide que précise, peu aérienne dans sa massive charpente, cohérente et cohésive jusqu'à la manie et exhibant volontiers ses chevilles logiques – style d'emprunt peut-être en partie, et à ce compte parfois un peu raide aux entournures – Régnier, surtout, s'efforce de renouer avec un ordre ancien, qui place au premier rang l'esprit d'analyse et de synthèse, en même temps qu'il cherche à lutter contre la menace sans précédent d'une dispersion ontologique.

Ainsi la conclusion de François Broche, préfacier des *Cahiers*, paraît-elle en un sens précipitée : « Régnier a vu autour de lui changer les êtres, se défaire les choses, apparaître un monde qui lui répugne mais contre lequel il ne lui viendrait pas à l'esprit de lutter² ». Bien sûr, nulle trace de « lutte » chez Régnier au sens courant du terme : ni engagement politique, ni polémique directe bien fervente, hors celles qui siéent à sa position de critique de presse. C'est que sa résistance prend la forme de la fiction : la fiction n'est pas seulement un refuge

1. P. Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété II*, *op. cit.*, p. 139.

2. F. Broche, « Présentation de Henri de Régnier », *Les Cahiers inédits*, *op. cit.*, p. 11.

(dans un passé idéal et révolu) ; elle est peut-être un remède. C'est peu ou prou ce qu'il suggère dans les *Cahiers* : « Je ne m'ennuie pas en cette vie parce que je n'en ai pris les événements, les choses, les êtres que pour les transformer et m'en créer une autre existence plus haute et meilleure » (C., 1888, p. 113). Ces considérations sont certes celles d'un jeune idéaliste encore exclusivement tourné vers le rêve, mais il semble que cette foi profonde ne se démentira pas : l'imagination a le pouvoir de transfigurer la vie, ne serait-ce qu'en y mettant de l'ordre, pour retrouver sur elle une forme de maîtrise.

Cette arme de défense qu'est cette écriture pseudo-classique est donc aussi une arme offensive. Elle permet à Régnier comme à France et Boylesve d'enfoncer les rangs de la littérature contemporaine engagée sur une mauvaise voie, de lutter contre le style énumératif et pointilliste qui menace la langue de dilution et consomme une véritable crise du langage en même temps qu'une défection de la pensée. Il s'agit de retrouver une concordance entre syntaxe et logique, impératif classique. Pas question, pourtant, de consacrer un nouvel âge de gloire de la rationalité, mais d'endiguer l'excès moderne qui, sous prétexte de transcrire les manifestations sensibles, consacre ce que Julien Piat appelle la « déliaison entre l'intelligible et le sensible ¹ ». Le programme de France ou de Boylesve n'a donc rien de rétrograde, pas plus qu'il ne se donne pour horizon une orthodoxie grammaticale fondée sur un quelconque mythe des origines linguistique.

Car pour Régnier en particulier, la supériorité d'une certaine écriture moderne est chose acquise, d'une part parce qu'il partage l'idée que c'est la langue qui doit se plier à l'expression individuelle, et non l'inverse (toute mesure gardée) ; d'autre part, parce que cette langue laisse toute leur place au mystère et au rêve². Régnier reste bien le partisan d'un style singularisé et ne remettra jamais en cause cette évidence, très explicite dans son manifeste des *Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain* :

Une Littérature dépourvue de ce désir du nouveau serait forcément stérile. De siècle en siècle, d'âge en âge, d'école en école, on a cherché, comme dit Gautier, à reculer les bornes de la langue, à exprimer l'inexprimable, à émettre des idées neuves et à trouver des formes nouvelles³.

Ce n'est pas contre cette modernité-là qu'il mène campagne, mais contre les travers ultra-contemporains, qu'il pressent dès les années 1890, époque où s'engage chez lui un revirement esthétique :

[À propos de l'œuvre de Maeterlinck, dont le jugement l'embarrasse] Je sens la fausse voie où toute la littérature s'est engagée et où j'ai pataugé tout comme un autre, mieux que certains, mais pas plus. Ce n'est pas ça, ce n'est pas ça.

1. J. Piat, « La langue littéraire et la phrase », chap. 5 de *La langue littéraire*, *op. cit.*, p. 185.

2. G. Philippe l'expose clairement dans son article consacré à Régnier : « Régnier, contrairement à France, ne crut point à la supériorité de la langue du XVIII^e (de celle du XVII^e, étrangement, il ne dit que peu de choses) ; avec Proust, il pensa que le XIX^e siècle avait, en mettant du mystère dans la clarté, produit une écriture incomparablement plus intéressante » (« J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien », art. cité, p. 238).

3. H. de Régnier, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 322.

[*Il prévoit alors son avenir littéraire : il terminera l'œuvre commencée, avant de chercher une nouvelle voie*] Au bout de cela, si je ne trouve rien, ce sera fini. Je me donne dix ans et j'entrerai dans la *Banque* ou dans quelque *Mala Vita*¹.

Ce qui semble régler la question d'un devenir-classique de Régnier : ici s'amorce tout au moins une crise, qui annonce un nouvel engagement esthétique au cours des années 1890, dont *La Double Maîtresse* semble être l'issue.

En bref, ce que Régnier semble dénoncer en accord avec France et Boylesve, c'est l'écueil auquel conduit un trop grand désir de singularisation, qui produit des monstres stylistiques. Ce n'est pas être original que de vouloir l'être à toute force, au mépris des codes partagés du langage. La générosité de France ou de Régnier postule une langue qui, pour être raffinée, n'en est pas moins à la portée du lecteur. C'est donc sans contradiction que ces écrivains font appel à un classicisme hybride, métissé d'héritages romantiques et acclimaté à leurs goûts personnels. Romantique *et* classique, on l'a vu², la chose s'avère possible en cette rare époque de concorde.

Toutefois, au-delà d'une inscription dans l'histoire esthétique de leur époque, Régnier, Boylesve et France, en se contrefaisant classiques, obéissent avant tout à leurs impulsions profondes. Forge classique, métal moderne – mais refonte personnelle, donc.

C'est chez Régnier que l'objectif est le plus impérieux³. Le classicisme qu'il veut, nous espérons l'avoir montré, n'a rien d'une formule dogmatique. C'est un classicisme modulable, personnalisable, qui se prémunit contre tout emprunt servile, pour la simple et bonne raison qu'il n'y va pas d'un travestissement contraint, mais d'un accord psychique latent – en d'autres termes, si Régnier se travestit, il faut bien reconnaître que le costume est fait pour lui. Régnier ne se fait donc pas classique : il se découvre tel. C'est un classique de rencontre, ou plutôt un moderne qui se trouve partager avec les classiques une certaine tournure d'esprit⁴.

La rencontre n'est pas seulement d'écriture, mais également de motifs, de figures, de paysages. Par exemple, les ornements mythologiques qui restent à l'arrière-plan des romans, et en particulier les figures hybrides qui allient l'homme et l'animal (tels que le centaure, la sirène, ou le faune⁵ surtout, dont M. de La Péjaudie est une sorte d'avatar romanesque), matérialisent aux dires de Mario Maurin un phénomène tout intérieur, « l'âpre, le grand débat entre la chair et l'esprit » qu'« il n'a cessé d'éprouver en lui-même⁶ » :

1. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, lettre du 12 novembre 1891, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 643.

2. Voir *supra*, p. 126 *sqq.*

3. C'est aussi l'avis de B. Roukhomovsky pour qui Régnier « entretient avec l'univers d'Ancien Régime un rapport d'affinités électives qui informe toute une part de son imaginaire et de sa création littéraire » (« Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », art. cité, p. 42).

4. C'est pourquoi on aura du mal à distinguer, essentiellement, les récits modernes des récits historiques : les deux manières se nourrissent d'effets de belle langue, en partie prélevés au grenier classique. La différence est donc plus de degré que de nature, même si les variations sont significatives et justifient la classification en « romans modernes » et « romans historiques ».

5. Mario Maurin rappelle d'ailleurs que l'aegipan de Régnier tient au moins autant du faune mallarméen que du satyre antique.

6. M. Maurin, *ibid.*, p. 81.

Chez lui, le recours à la mythologie n'est pas fantaisie d'érudit ni superficiel morceau de salon, comme certains l'ont hâtivement conclu, mais retour à des origines latentes et vivaces, plongée au plus profond de soi, appropriation d'une symbolique qui convient à une imagination largement ouverte aux puissances du mythe¹.

Ainsi, réagissant à la remarque de Marcel Raymond, qui fait de Régnier « un produit raffiné de très ancienne culture », Mario Maurin en comble les insuffisances :

Cette culture est réelle, mais qui ne voit qu'il ne saurait y avoir de culture sans terrain préalable auquel elle s'applique, qu'elle discipline et organise ? Sinon, nous n'avons affaire qu'à un fantôme de culture, un stérile mirage².

Ce qui vaut pour les motifs mythologiques vaut aussi pour l'écriture. Pour Mario Maurin, l'imitation de la prose d'Ancien Régime n'est possible que par l'existence d'une prédisposition mentale de l'écrivain. Lui emploie le terme de « pastiche », que nous avons cherché pour notre part à mettre en cause. Concédonsons-le-lui ici, puisque notre conclusion est la même : « Pastiche, oui, [...] et qui tire avantage de toutes ses ressources, mais pastiche qui se fait oublier à force de convenir [...] »³.

La langue pseudo-classique dont use Régnier a pourtant beau s'accorder intimement à sa conformation mentale, Régnier n'en marque pas moins, occasionnellement, sa distance avec la source classique, pour mieux signifier son irrépressible indépendance artistique. C'est de manière ludique qu'il réinvestit les signes classiques, dont il met au jour la réversibilité et les nouvelles implications dans le contexte moderne. L'exemple le plus flagrant tient dans le titre *Le Bon Plaisir*, délibérément équivoque. C'est le sens de l'analyse de Bertrand Vibert dans sa préface à la dernière édition du roman⁴. On lit d'abord dans ce titre une référence – gauchie – au célèbre mot du Roi Soleil : « Tel est notre plaisir ». Mais l'expression du caprice royal se passe de l'adjectif « bon », lequel, ajouté, redirige la formule vers une interprétation érotique. Le lapsus est évidemment intentionnel et dévoile la pulsion à l'œuvre sous la façade policée du classicisme.

Des forces agissent sous cette langue d'extrême civilisation et l'agitent en dedans. Cette écriture nombreuse, infiniment retorse, complexe et sinueuse, c'est aussi une écriture pulsionnelle, jouissive, comme si le désir, pour l'homme pudique qu'est Régnier, trouvait mieux son expression dans une langue altérée, une langue devenue en partie étrangère aussi, avec laquelle on peut au surplus se faire entendre à mots couverts. En d'autres termes, Régnier réaffirme l'idée que l'art, dans tous les sens du mots – et quel art s'est plus revendiqué comme *art* que

1. *Ibid.*, p. 82.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 142. M.-C. Banquart constate la même concordance d'esprit entre France et les auteurs dont il est imprégné : « [il] acquiert une culture très particulière, choisie par lui et sentie comme consubstantielle. Les pages préférées sont comme des sensations, les auteurs sont comme des amis » (« Introduction », *Anatole France, Œuvres*, éd. La Pléiade, t. I, p. XIX).

4. Voir la réédition du *Bon Plaisir*, éd. Syren, 2015.

l'art classique ? – est bien l'un des plus puissants générateurs du désir. Walter Benjamin le dira très éloquemment, « l'une des tâches primordiales de l'art a été de tout temps de susciter une demande, en un temps qui n'était pas mûr pour qu'elle pût recevoir pleine satisfaction¹ ».

Ce n'est donc pas la timidité qui dicte les choix de Régnier, et les emprunts classiques n'étouffent rien des révélations érotiques qu'ils servent à transcrire. Au contraire, le désir trouve à s'exprimer d'autant plus puissamment qu'il contraste avec les dehors hautement civilisés de la langue classique. Ce piment est la condition d'une érotisation de la langue, et, en matière d'érotisme, la langue classique serait à la langue moderne, qui en dit trop, ce que le vêtement est à la nudité :

Les femmes se prêteront toujours à la mode, même en ce qu'elle a de plus excentrique et qui risque de les enlaidir. Peu leur importe, en somme, ces fantaisies déformantes et saugrenues, elles savent bien que leur vraie beauté est d'être nue.

La complication du costume des femmes rend plus vif le désir de les voir telles qu'elles sont. Elles spéculent sur ces attraits que leur donne la ruse d'être dissimulées et travesties aux yeux par la toilette. (C., 1902, p. 480)

Si ces considérations sont transposables dans le domaine stylistique, alors Régnier enrobait à dessein sa prose du beau costume classique, pour mieux laisser agir les suggestions, par un style qui promet d'autant plus qu'il est mieux vêtu. L'étoffe classique n'est pas l'auxiliaire des pudeurs honteuses : elle est un catalyseur érotique². À de multiples endroits, le vernis de la civilisation craque sous la pression du désir, et la pulsion promet de faire implorer la raison – on peut reconduire ces constats chez France et chez Boylesve. Les galanteries du badinage amoureux peuvent bien prendre des détours marivaudiens lorsque le bandit de *L'Escapade* aborde la fière Anne-Claude : « On m'avait signalé le passage de ce traitant, or je ne peux croire que le charmant visage que j'aperçois au fond de ce carrosse perçoive d'autres impôts que ceux que prélève la beauté sur l'admiration qu'elle inspire » (E, p. 22). Le bel esprit ne résistera pas longtemps aux violences des passions et révélera d'autant mieux, rétroactivement, la cruauté sauvage des rapports qui se tisseront entre les deux personnages.

C'est donc pour plusieurs raisons que ces écritures ne vont pas « à contretemps », pour reprendre l'hypothèse de la partie II, mais sont plutôt « de tous les temps ». En premier lieu parce que nulle ambition de pureté ne dirige leur plume et que leurs emprunts classiques, bien que différents des formules néo-classiques contemporaines, ne vont pas sans sélection, combinaison, correction modernes. En second lieu, parce que l'outil ancien que constitue cette langue est reforgé en vue d'une nouvelle fonction : explorer les champs de connaissance ouverts

1. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p. 104.

2. P. Bénichou rend justice aux classiques en rappelant que le XVII^e siècle ne fut pas seulement le siècle du cartésianisme ou du jansénisme, mais qu'il fut aussi un siècle de « réhabilitation fondamentale du désir humain » (*Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948, p. 118).

par la modernité, dont le désir dans ses aspects les plus troubles n'est sans doute pas le moindre. La langue classique, parce qu'elle convient à l'expression des pulsions vitales qui œuvrent dans les secrets de la psyché, n'est donc en rien une langue morte.

Ni langue à contretemps, ni langue morte – pourtant le retour classique n'a pas vocation d'être, pour Régnier, pour France ni pour Boylesve, une *autre* mode, parallèle à celles qui jouissent aujourd'hui d'une meilleure visibilité dans l'histoire littéraire. S'il est une autre préoccupation majeure des trois écrivains, outre le désir – encore qu'elle y soit fortement mêlée – c'est bien le temps qui passe, semant la mort et l'oubli. Éros conduit les conclusions de la troisième partie, Thanatos ouvrira les réflexions de la quatrième. Comment ce classicisme de la nouvelle heure trouve-t-il une raison d'être dans ces projets où la question du rapport au passé et à l'avenir tient une si grande place? Quelle part tient-il dans les réflexions sur le temps, la mort, la postérité, qui forment le fond anxieux de la pensée de Boylesve, de Régnier et de France? Comment engage-t-il une nouvelle façon d'*être-au-temps*?

Quatrième partie

*Hors du temps. Visions dyschroniques,
hétérochroniques, achroniques*

Introduction. Un autre mode d'*être-au-temps*

« [...] rassembler des textes anciens dans un livre nouveau, c'est vouloir interroger le temps, le solliciter de donner sa réponse aux fragments qui viennent du passé¹ ». Ainsi parlait Roland Barthes. Nul doute qu'en investissant la littérature classique, c'est-à-dire en mobilisant les éléments de permanence du passé au sein du présent, Régnier, Boylesve et France aient été animés par l'anxieuse question du temps, de sa nature, de sa forme, de ses propriétés, de son rôle dans la réception, la transmission et la production littéraire. Cette étude serait donc très lacunaire si, après avoir embrassé un point de vue chronologique pour situer la démarche de ces écrivains dans leur histoire contemporaine, après avoir envisagé leur façon d'être classiques en pleine modernité dans son anachronisme et dans sa polychronie, c'est-à-dire dans ses décalages singuliers et dans sa volonté composite, on n'en venait à examiner, de façon métalittéraire, la pensée du temps qui régit à la fois leur création et leur compréhension de l'art et du monde.

Les termes du titre de cette partie demandent explication². Ils sont des hypothèses sur les représentations du temps qui sont celles des trois auteurs. Une appréhension *dyschronique* insiste sur ce qui fonde l'écart entre deux moments donnés, et notamment, selon Agamben, l'écart entre un moment donné et le moment contemporain³. Pour Judith Schlanger, la dyschronie se révèle notamment dans les expériences d'« anomalie historique⁴ » que nous font vivre les œuvres d'art, dans ce qui, d'elles, s'impose à nous comme l'évidence de leur distance (elles sont des productions du passé) et de leur immédiateté (elles ont un impact sur nous, dans l'instant de la réception).

L'*hétérochronie*, pour rappel, est ce que Thomas Pavel définit comme la temporalité vécue typiquement à l'âge classique, caractérisée par une « perception du temps présent comme organiquement rattaché au temps jadis⁵ ». Contrairement à une sensibilité dyschronique, plus

1. R. Barthes, « Préface » aux *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 273-278, cité par C. Coste, *Barthes*, *op. cit.*, p. 156-7.

2. Ou rappel : voir les éléments de définition de l'Introduction générale, *supra*, p. 45.

3. Voir G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 10.

4. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 110 *sqq.*

5. Th. Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, *op. cit.*, p. 37.

réceptive aux différentiels temporels, l'hétérochronie est attentive à ce qui perdure et se continue, les Classiques percevant le « présent dans un lien viscéral avec le temps jadis, dont leurs actes imitaient et ravivaient la splendeur¹ ».

La notion d'*achronie*, enfin, renvoie à une perception non discriminante du temps. Le temps a peut-être une existence physique (qui reste largement à établir aujourd'hui) et une réalité psychologique peu discutable (nous avons tous conscience d'un « cours du temps »)² ; il n'a pas pour autant de pertinence esthétique ou philosophique évidente, et l'on peut bien, dans un geste artistique ou théorique un peu provocateur, élaborer un système de pensée qui le révoque de ses axiomes.

Les analyses qui suivent exploreront donc le rapport complexe que Régnier, France et Boylesve entretiennent avec le temps, avec l'histoire, avec la mémoire. Une proposition dirige les réflexions, proposition qui part d'une intuition de lecture : l'art pseudo-classique de ces romanciers tend à confondre – c'est-à-dire à perturber plus qu'à fusionner, à tester plus qu'à nier – la perception courante du temps dans ses différentes dimensions, temps de l'histoire, temps du récit, temps vécu. Temps comme processus, mais aussi comme sanction : au premier plan, l'art classique qu'ils aménagent pourrait bien être pensé comme un terrain pour affronter (sinon abolir) la mort, la destruction et l'oubli.

Contre la mort et la dégradation, il est en effet un remède. Le personnage d'Anatole France, Sylvestre Bonnard, observe qu'à mesure qu'il vieillit, « hélas ! la puissance d'aimer s'affaiblit » ; elle « se perd avec l'âge comme toutes les autres énergies de l'homme »³. Thanatos progressant, Éros perd du terrain. Mais d'heureuses rencontres minimisent « ce grand dommage » :

Je l'aurais assurément éprouvé sans une heureuse rencontre qui m'a rajeuni. Les poètes parlent de la fontaine de Jouvence : elle existe, elle jaillit de dessous terre à chacun de nos pas. Et l'on passe sans y boire⁴ !

C'est une jeune fille, Jeanne, qui ranimera la capacité d'aimer du vieux savant. Mais Éros ne prend pas seulement la forme d'une jeune fille : l'impulsion vitale, l'élan du désir sont aussi ceux de l'écriture, acte créateur, jet des mots sur la page, mais aussi fixation du geste artistique dans la pérennité du monument, et enfin résurrection dans chaque lecture. Il faut donc interpréter le geste de Sylvestre Bonnard dans sa complexité. On sait que, rendu à la vie, le vieux bibliophile vend ses précieux volumes afin de doter sa jeune pupille⁵. On en conclut que la vie – le cycle

1. *Ibid.*, p. 24.

2. Le temps vécu n'a d'ailleurs probablement pas grand rapport avec le temps modélisé par les physiciens ; ce que Bergson, à la même époque, a bien compris, dissociant le temps de la durée comme expérience intérieure. Sur ces questions, voir aussi É. Klein (voir par exemple la conférence « Le temps est-il un cas de conscience ? » donnée le 16 janvier 2013 à la Bibliothèque nationale de France, en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=P1e3bXSSHfG> [consulté le 2 décembre 2015]).

3. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 140.

4. *Ibid.*.

5. C'est d'ailleurs en quoi consiste le « crime » annoncé dans le titre. Ce terme excessif rapproche sans

vital trouvant son expression dans le mariage de Jeanne – l'emporte sur le livre, mortifère. Sans doute, le rapport aux livres de Sylvestre Bonnard, collectionneur maniaque, reclus des cabinets de lecture et otage des vieux catalogues, n'est-il pas du côté de la vie. Mais on oublie de considérer que le regain de vitalisme qui le saisit aboutit à un autre livre : *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, qui raconte son histoire et dont il est le narrateur. Il y a donc deux livres : le livre mort qu'on resserre dans les étagères, et le livre qui, s'écrivant et se co-écrivant par la lecture, participe de la circulation vitale. De là, on peut se demander si « écrire classique », ce n'est pas avant tout s'efforcer de maintenir vif un univers classique trop vite enterré, minéralisé par les diverses récupérations dont il fait l'objet à partir du XIX^e siècle : récupérations scolaire, idéologique, politique.

On peut préciser le problème en considérant comment le double héritage classique et moderne qui est celui de France, de Régnier et de Boylesve, est mis au service de l'exploration de ces deux hantises, celle qu'inspire Éros d'une part, et Thanatos de l'autre, deux hantises constitutives de leur personnalité d'écrivain. Car s'il est une préoccupation majeure chez les trois hommes, c'est bien celle de la mort et du déclin. Les raisons qui les poussent à remotiver une langue disparue ne sont sans doute pas étrangères à ces obsessions. Bien sûr, il ne faudrait pas surévaluer la gravité de leur démarche, qui possède aussi une dimension ludique. En s'essayant aux tours des siècles antérieurs, ces stylistes s'adonnent aussi à une forme d'exercice, qui ne prête pas toujours à conséquence et qui laisse transparaître l'évident plaisir qu'ils prennent à ces démonstrations de maîtrise technique, où ils se font la main. Mais le jeu a évidemment un enjeu plus sérieux, et il faut chercher le sens de cette passe d'armes amicale avec les Anciens, rencontrés sur leur propre terrain.

C'est étonnamment un roman moderne de Régnier, *Romaine Mirmault* (1914), qui fournit des pistes de compréhension. On peut y mettre au jour un schéma de pensée révélateur, qui nous aidera peut-être à comprendre le but d'un tel attachement pour les formes anciennes.

doute Sylvestre Bonnard d'un plus récent personnage, Raymond Calbuth, « aventurier d'appartement » créé par Tronchet pour la bande dessinée en 1984 (éd. Glénat). Les deux personnages ont ceci de commun qu'ils vivent une geste du quotidien. Chaque jour, Raymond Calbuth, après avoir vaincu son épouse Monique dans une partie d'échec où théières et beurriers tiennent lieu de reines et de fous, livre bataille contre les languettes rétives de sa Vache-qui-rit matinale ; tandis que Sylvestre Bonnard mène campagne contre les rats qui menacent ses livres, secondé par son chat fièrement nommé Hannibal, lequel règne en despote sur la « cité des livres » où dit évoluer le vieux savant. La bibliothèque est en somme à Sylvestre Bonnard ce que sa cuisine est à Raymond Calbuth : un terrain d'exploits domestiques. Les deux hommes sont bien en un sens, en imagination du moins, des « superhéros de "l'infiniment moyen" », pour reprendre une expression de B. Vibert citant lui-même Tronchet (B. Vibert, « Un avatar burlesque et postmoderne du mythe du héros : Raymond Calbuth par Tronchet », *Mythe et bande dessinée*, dir. V. Alary et D. Corrado, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007, p. 440). Sans doute, les différences sont essentielles : Tronchet joue sur le ressort de la paranoïa du héros (*ibid.*, p. 444 *sqq.*) quand France montre un personnage parfaitement lucide, héroï-comique par auto-dérision. Mais dans les deux cas, l'humour repose sur la distorsion outrée et grandiloquente d'un monde familier en réalité très restreint, et à ce titre Bonnard comme Calbuth est un « superhéros du verbe », pour reprendre l'analyse de B. Vibert (*ibid.*, p. 445). On pourrait admettre dans la liste de ces héros particuliers l'abbé Hubertet, personnage de *La Double Maîtresse*, qui vit comme un acte de bravoure le sauvetage des poires soustraites au verger de Pont-aux-Belles.

Sans faire de *Romaine Mirmault* un roman d'idées, le pendant que forment les deux frères du roman, André et Pierre de Clercy, ne laisse pas d'intriguer. Chacun semble incarner un mode de relation au passé¹. De même que Régnier s'attache aux formes classiques sans plus adhérer entièrement aux contenus qu'elles véhiculent, André reste attaché à des habitudes devenues vides de sens. Il survit psychologiquement à la double perte de ses parents (comme Régnier fait le deuil de ses pères en lettres?) grâce aux habitudes d'ordre et au cadre de vie qu'ils lui ont légués, auxquels il continue de conformer son existence : « Les images avaient été déchirées, mais le cadre subsistait² ». De prime abord, le comportement de Régnier n'est pas très différent. Son attachement au cadre classique perdure, tandis qu'il fait le deuil de son contenu, brisé par l'avènement d'un nouvel ordre. Le narrateur du roman voit en cette attitude un « obscur travail de reconstitution où il s'agit de rassembler les brins du passé et de refaire la trame qui nous en voile les tristesses³ ». La métaphore de la trame rappelle la parenté étymologique des mots *tissu* et *texte*, et c'est bien le texte que Régnier charge de cette entreprise de capture des bribes anciennes, c'est bien à ses maillages qu'il incombe d'en éviter la perte complète. C'est à cette condition que le présent est tolérable, et l'avenir, envisageable : « Ainsi entouré, maintenu, André de Clercy essaya de se remettre à vivre, d'abord timidement, puis avec plus de sécurité, bien qu'il lui restât, au fond de lui-même, une sourde méfiance contre la destinée⁴ ».

Il y aurait là un circuit psychique profond. Paradoxalement, c'est l'expérience du deuil qui enclenche la conscience du vivant. C'est en apprenant la mort de ses parents à douze ans que le petit Pierre de Clercy entre pleinement dans la vie – c'est-à-dire dans le temps. De même, peut-être, l'âge moderne succède-t-il à l'âge classique, comme l'âge adulte succède à l'enfance : il faut bien sortir un jour de l'état béni d'une vie hors du temps, pour entrer dans un âge soumis aux ans, à la dégradation, à la mort. À ce compte, l'attachement au classicisme mettrait au jour une nostalgie de l'enfance, de même que l'acceptation de la modernité irait de pair avec une forme d'apprentissage de la mortalité. C'est peut-être ce qui se joue aussi dans la transition générique qui marque l'évolution littéraire de Régnier : le temps de la poésie, qui coïncidait

1. C'est de façon beaucoup plus simpliste que la même interrogation traverse l'œuvre de Boylesve, qui prend alors plus décidément une forme d'apologue. Le débat s'incarne dans les deux principaux personnages des « Petits bateaux pour Seringapatam » (1905), deux jeunes hommes ; le premier, rêveur, poète inadapté au monde moderne, le second, jeune homme entreprenant et fait pour l'action. Deux ordres s'affrontent par leur entremise, l'ordre ancien, qui valorise l'esprit et les humanités, et l'ordre moderne, l'action et l'industrie. Cette nouvelle tient à cœur à Boylesve qui la remanie et la réédite en volume sous plusieurs titres (« La Poudre aux yeux » dans un recueil éponyme de 1909 ; « Les Quinqueton » dans le recueil de 1913 intitulé *La Marchande de petits pains pour les canards* ; ou encore *Seringapatam* dans une publication isolée de 1920). Ce couple de personnages trouve aussi des jumeaux dans *Sainte-Marie-des-Fleurs* (1897) (le narrateur, homme de lettres, devient le rival de l'entreprenant M. Arrigand – le premier erre dans Venise, ville du passé, tandis que le second fait affaire à Chicago), dans le petit roman *Le Bel Avenir* (1905), dans *Le Meilleur Ami* (1909), dans *Le Confort moderne* (1926, *posth.*) et dans bien d'autres récits encore – preuve que l'opposition de ces deux systèmes de valeurs, qui conditionne pour ainsi dire une anthropologie duelle, fut l'une des préoccupations majeures de l'écrivain.

2. H. de Régnier, *Romaine Mirmault*, Mercure de France, 1914, p. 38.

3. *Ibid.*, p. 39.

4. *Ibid.*.

avec celui de sa jeunesse, temps cyclique (la poésie, par la rime, par les jeux de retours de rythme et de sonorités, n'est pas soumise à la fuite temporelle, et la disposition métrique et strophique conjure la linéarité textuelle), cède insensiblement la place à l'ère romanesque¹, soumise au temps linéaire (la progression du récit, la nécessaire linéarité syntaxique reprennent leurs droits). Le deuil est donc aussi un apprentissage : « Pierre, à partir de ce jour, appartenait véritablement à la vie, [...] il était sorti de ce monde particulier de l'enfance, dont les illusions bienfaisantes venaient, hélas ! de commencer à se déchirer devant ses yeux² ». C'est cette pleine entrée dans la vie que ne parviendra pas à faire André, tragiquement attaché aux habitudes mortes, comme un enfant qui refuserait de grandir.

Il y a donc, si l'on accepte l'analogie, un drame intérieur qui se joue dans les choix stylistiques de Régnier. S'il accepte d'affronter l'idée de la finitude, il ne capitule pourtant pas devant la fatalité, et, s'il croise le fer avec ses aînés, c'est bien moins pour se mesurer à eux, que dans l'espoir de contourner la nécessité de mourir. La tentative est désespérée mais, s'il sort gagnant de la joute, s'il rivalise avec les plus grands, c'est dans l'espoir anxieux d'un devenir-classique, qui le préservera littérairement de la mort en sortant son œuvre du temps. Parler la langue classique, c'est parler la plus impérissable des langues, et mettre tous ses efforts à gagner l'immortalité³.

Au demeurant, le rapport qu'entretient la langue avec la mort mérite quelque considération. Les linguistes ont pu s'étonner de l'absence relative qu'occupe la mort dans la langue. Michel Arrivé⁴ remarque qu'aucune langue connue ne possède de catégorie morphologique pour traduire cet état⁵ ; « la mort ne trouve à peu près aucune place dans la structure grammaticale des langues » :

Un ultime exemple de cette absence est fourni par le statut du verbe *vivre*. Il a tous les comportements des verbes imperfectifs : l'action que ces verbes désignent est présentée comme susceptible de se prolonger sans limitation de durée. C'est pour cette raison qu'en français ils prennent généralement, aux temps composés, l'auxiliaire *avoir*, à l'inverse des verbes perfectifs, qui s'accommodent le plus souvent de l'auxiliaire *être*. En somme, le verbe *vivre* dans son comportement grammatical ne tient pas compte de l'échéance de la mort. [...] Ainsi, dans les structures grammaticales du français – et, à ce qu'il semble, de nombreuses autres langues – la mort n'existe pas : nous sommes grammaticalement immortels⁶.

1. Les deux époques, poétique et romanesque, se superposent, mais l'œuvre poétique passe peu à peu au second plan, même si Régnier ne cessera jamais d'écrire des vers (parmi les derniers recueils, *Vestigia Flammæ*, 1921, et *Flamma tenax*, 1922-1928). Les contes représentent un cas limite en même temps qu'un point de jonction entre les deux époques.

2. H. de Régnier, *Romaine Mirmault*, *op. cit.*, p. 41.

3. Le titre d'Immortel lui est d'ailleurs conféré par l'Académie, et ce titre, en plus de l'appartenance à une institution créée pendant son siècle de prédilection, a pu séduire le candidat Régnier.

4. M. Arrivé, *Le linguiste et l'inconscient*, PUF, 2008.

5. Sinon de façon très marginale, comme l'ancien adjectif *feu* (du latin *fatutum*, « frappé par le destin ») devenu une sorte de préfixe (il peut en effet se placer devant l'article et ne s'accorde pas en genre – la mort n'ayant pas de genre propre).

6. La syntaxe n'exprime pas la mort ; en revanche, le lexique est très fourni en synonymes du verbe *mourir* –

Ajoutons que, grammaticalement, rien n'interdit ce paradoxe qui consiste à dire : *je suis mort*. Confirmant la pensée de Freud, Michel Arrivé se demande si cette occultation grammaticale ne serait pas le signe que l'inconscient ne connaîtrait pas la mort. Risquons l'hypothèse que la langue, niant la mort, ne serait pas seulement un *medium* par lequel nous communiquons entre vivants, mais un médium par lequel nous entrons en contact avec les morts. *A fortiori* la langue des morts, langue classique par exemple, puisqu'elle fut celle des vivants d'autrefois. Jacques Damourette et Édouard Pichon observent toutefois que la langue contemporaine est elle-même faite de celle des ancêtres, dont elle relaie la voix : « Les générations françaises d'autrefois ont laissé, par voie d'hérédité, de tradition orale et de transmission écrite, une trace profonde dans notre vie intellectuelle, laquelle n'est que la continuation de la leur¹ ». Toute langue prête voix aux générations qui ont contribué à la forger. Ainsi, revenir à un état antérieur de la langue, n'est-ce pas retrouver, au plus près, la langue d'une génération donnée, avec laquelle entrer plus intimement en contact ?

Ces questions seront autant de ressources en vue des réflexions qui suivent, partant du postulat que tendre vers une forme (même révisée) de classicisme, c'est proposer l'expérience d'autres temporalités. Bien des questions gravitent dans l'orbite de celle du classicisme. S'inscrire dans son champ (ou tenter de le faire), c'est d'abord faire le choix d'une stratégie d'accès à la postérité, dont il est intéressant d'analyser rétrospectivement l'échec partiel. C'est aussi proposer d'autres réponses, adaptées des Classiques, à diverses prises de conscience modernes. C'est enfin mettre à l'épreuve des conceptions marginales de l'histoire et de l'histoire littéraire, à l'encontre des représentations dominantes issues de la modernité. Suit donc une partie d'investigation épistémologique et philosophique destinée à rendre compte d'une pensée minoritaire ou tout au moins parallèle sur le temps, notre façon de le vivre et d'en rendre compte dans nos œuvres.

souvent, au reste, d'anciens euphémismes qui traduisent un tabou lié à la mort : *trépasser*, *disparaître*, *décéder*, etc.

1. J. Damourette et É. Pichon, *Des mots à la pensée, Essai de Grammaire de la Langue Française* (1911-1927), *op. cit.*, p. 43.

Chapitre VII.

Révisions. D'autres modèles historiques ?

Le présent chapitre a une ambition épistémologique et veut répondre à l'invitation de nombreux penseurs contemporains proposant de réviser les modèles dominants de l'histoire littéraire. Il suivra notamment les voies ouvertes par William Marx (sur les arrière-gardes), Antoine Compagnon (sur les antimodernes), Paul-André Claudel (sur les mineurs), et bien d'autres. Pour cela, il faut partir des catégories déjà répertoriées pour voir à quel égard les projets de Régnier, de Boylesve et de France y trouvent place ou non. Trouvent-ils un rôle, par exemple, dans la bataille qui oppose avant-gardes et arrière-gardes ? modernes et antimodernes ? L'objectif, bien sûr, n'est pas de répondre à un besoin maniaque de classer, ni même de rejeter (ce qui est facile) les catégories traditionnelles ou émergentes de l'histoire littéraire en raison de leurs inévitables limites ; l'objectif est de comprendre des démarches dans leur complexité, en les confrontant aux grilles herméneutiques que fournissent ces catégories. Ce qui n'empêchera pas de chercher quelle autre histoire littéraire proposer, si l'histoire littéraire canonique donne une image faussée de ces œuvres. Faut-il, pour mieux lire France, Régnier et Boylesve au XXI^e siècle, remettre en cause l'histoire littéraire dont nous héritons ¹ ?

A. En finir avec une conception naïve de la modernité

Le XX^e siècle est celui de la modernité triomphante. Mais son dernier tiers, déjà, voit se multiplier les critiques. La postmodernité² nous aurait fait basculer insensiblement dans un au-delà de la modernité ; différents courants de « contre-culture » mettent en cause ses dogmes ; le culte de la nouveauté, la croyance indéfectible en un progrès toujours vertueux, l'optimisme du futur trouvent de plus en plus de contempteurs. Dans le monde universitaire, Antoine Com-

1. Histoire littéraire qui, rappelons-le, fixe précisément ses principes au début du XX^e siècle. Cette cristallisation est rendue nécessaire, peut-être, par son nouveau statut scolaire : l'histoire littéraire supplante en effet la rhétorique comme première approche de la littérature.

2. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979.

pagnon épingle les « paradoxes de la modernité » artistique dans un ouvrage de 1990¹. De nombreux essayistes polémiquent à l'intention d'un public plus large et proposent de réévaluer globalement les credos modernes pour en finir avec toute adhésion irréfléchie². La modernité n'est plus positivement créditée par tous et ses aspects potentiellement néfastes sont examinés, même si, comme le remarque Rémi Brague, les critiques de la modernité et du progrès sont encore très suspectées :

L'esprit public des sociétés occidentales a fait de l'adhésion au progrès le critère du bien, le soupçon de le rejeter ou de s'y opposer devenant le blâme par excellence, capable de discréditer sans appel celui qui en est accusé. En témoigne l'apparition de l'adjectif « progressiste », connoté positivement dans les langues européennes³.

De fait, le discours politique actuel fait toujours du « progressisme » un argument de vote en soi, tous bords confondus ou presque. La modernité programme en cela une auto-défense imparable. Discours totalisant (et totalitaire ?) sur le monde, attachant une valeur positive intrinsèque à l'idée de progrès, qu'elle sort de fait du champ critique (comment critiquer ce qui, par définition, est bon ?), elle invalide par avance toute contestation, automatiquement accusée de conservatisme et d'obscurantisme. L'histoire révèle pourtant des mésusages de l'idée de progrès, qui a la faiblesse d'autoriser des dérives graves. Pour ne donner qu'un exemple extrême, rappelons que c'est au nom du progrès qu'Hitler a défendu le projet d'une amélioration de la prétendue race aryenne, par l'élimination planifiée de ce qui pouvait nuire à sa pureté⁴. Le débat actuel sur le progrès, souvent très passionné, souvent accaparé par les conservateurs, gagnerait sûrement à faire davantage retour sur les idées de ceux qui, comme France, Régnier ou Boylesve, ont parfaitement senti les limites d'une pensée moderniste au moment même où elle commençait à se cristalliser, sans pour autant rejoindre le parti des réactionnaires.

Le classicisme propre à ces écrivains de la Belle Époque, en effet, peut être compris comme un point de vue conçu pour envisager sous un autre angle la Modernité et les valeurs qui la portent. Il sert de foyer décentré pour appréhender de l'extérieur le « parantocentrisme⁵ » moderne – c'est-à-dire la propension à envisager le monde uniquement depuis les coordonnées de l'*hic et nunc* – qui, parce qu'il est un point de vue unique, risque de stériliser la réflexion artistique et philosophique. France, Boylesve et Régnier, on l'a assez dit, ne sont pas pour autant

1. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990.

2. On peut citer entre autres essais à portée plus sociologique que littéraire ceux de Philippe Muray sur ce qu'il appelle la société « hyperfestive » engendrée par une ultra-modernité (textes recueillis dans *Après l'Histoire*, Gallimard, coll. « Tel », 2000) ou, plus récemment, l'essai de Rémi Brague, *Modérément moderne*, Flammarion, 2014. Ces textes sont faits d'allégations un peu cavalières ; ils n'en sont pas moins les témoins que les valeurs promues par la modernité n'inspirent plus une confiance aveugle.

3. R. Brague, *ibid.*, p. 176.

4. Walter Benjamin, avant la guerre, avait redouté que l'humanité ne puisse gérer les dangers d'une frénésie de technologie, le progrès humain n'allant pas de pair avec le progrès technique.

5. C'est le néologisme dont use R. Brague dans l'essai mentionné.

des adversaires de leur époque, et ce serait mal poser la question que la poser ainsi. Ils ne sont ni des nostalgiques, ni de farouches détracteurs de la modernité – mais des interrogateurs.

Avant d'envisager la manière dont ils interrogent la modernité, il faut s'entendre sur ce qu'est la modernité. Poser des frontières sémantiques fermes n'est pas facile ; mais si la notion a pourtant quelque unité, elle repose sur une conscience du temps particulière, à laquelle Antoine Compagnon donne une assise historique (post-révolutionnaire et romantique) :

Opposé à l'esthétique classique dont l'ambition est de transcender le temps, l'esthétique romantique [...] repose sur un malaise dans la relation avec le temps, sur la conscience de l'inachèvement de l'histoire. Une esthétique du nouveau, du recommencement incessant, ne paraît pas pensable avant que la Révolution française lui fournisse un modèle historique foudroyant¹.

Cette entrée brutale dans l'histoire serait à la base de la modernité. L'inquiétude d'un temps soumis aux aléas des événements, aux caprices des accidents, n'empêche pourtant pas les modernes d'être d'opiniâtres optimistes, bien au contraire. Si l'homme a la maîtrise sur le cours de l'histoire, alors, pense-t-on, il peut aussi bien le conduire vers un avenir glorieux. Cet optimisme, René Boylesve ne le partage pas, et la fée du *Carrosse aux deux lézards verts* semble relayer ses doutes lorsqu'elle fait cette leçon : « les pires maux sont engendrés par les ingénus qui croient que demain sera meilleur que n'est aujourd'hui et que ne fut hier » (CLV, p. 141). À la racine de cet optimisme, le progrès. Progrès tant vanté par les philosophes des Lumières, et contre lequel Rousseau, déjà, avait protesté dans son *Discours sur les sciences et les arts* (1750)², avant d'être relayé par Baudelaire³. La quête du progrès, qui est celle du mieux, ennemi du bien, déporterait notre attention vers un éternel futur. Insatisfaits du présent donné comme perfectible, nous aurions ainsi trouvé la justification des convoitises, des guerres, de l'esclavage. Walter Benjamin voit en cette temporalité vécue comme attente la définition même de la modernité, qu'il date quant à lui de la naissance du christianisme. Le Jugement dernier miroite à l'horizon et l'histoire n'a plus d'autre raison que la transformation espérée. Ainsi la vision moderne produirait-elle une histoire finaliste ou téléologique, d'une façon ou d'une autre.

Que cette perception temporelle soit chrétienne ou post-révolutionnaire, elle trouve de toute façon une expression radicale dans les lettres et les arts modernes du XVIII^e siècle, puis une expression plus radicale encore dans l'art moderniste du début du XX^e siècle. Mais la pensée progressiste engendre aussi la contre-pensée correspondante. Voyons la part qu'y prennent Boylesve, Régnier et France.

1. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 25.

2. Rousseau y développe l'idée que le progrès – notamment celui des connaissances – est l'ennemi de la vertu naturelle. Mieux aurait valu se garder des « efforts orgueilleux que nous avons faits pour sortir de l'heureuse ignorance où la sagesse éternelle nous avait placés ».

3. Baudelaire craint la confusion entre le progrès technique d'une part, et d'autre part le progrès moral et esthétique. Voici son avertissement : « La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs » (*Journaux intimes, Œuvres complètes*, La Pléiade, t. I, p. 665-666).

1. Le progrès en procès

Le principal dogme de la modernité est le progrès, auquel elle s'y réduit au dire des uns : « le progrès n'est-il pas la grande loi de la société moderne », écrit Péguy, qui met en cause une véritable « métaphysique du progrès »¹. Le progrès a partie liée, évidemment, avec la modernité, tous deux étant fondés sur une valorisation du nouveau. Le progrès peut même être considéré comme la forme radicale de la modernité, si l'on considère qu'étymologiquement, *moderne* (*modernus*) renvoie à ce qui est « récent, actuel » – autrement dit au dernier état du présent – quand progrès (*progressum*) est issu du verbe déponent *progredior* qui signifie, au propre, « aller de l'avant »² – autrement dit devancer le présent pour aller au devant du futur, voire précipiter son avènement.

Il faut toutefois relever ce paradoxe qui veut que la modernité s'accompagne parfois d'un scepticisme du progrès, dès son inauguration par Baudelaire. Le poète des *Fleurs du Mal* est inquiet :

Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. – Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, [...] cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. Qui veut voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide³.

Renversant l'association topique du progrès et de la lumière (et des Lumières), Baudelaire dénonce au moyen de l'oxymore le « fanal obscur » qu'est le progrès, paradoxalement rejeté dans l'obscurité. « La liberté s'évanouit » : l'impératif moderne du progrès, l'obligation d'aller de l'avant, de jouer toujours un coup d'avance, obligent du même coup à renier sans cesse ce qui est, pour le dépasser. Engrenage destructeur, qui outrepassa les questions artistiques.

Le progrès dont se méfie Boylesve, c'est d'abord le progrès entendu comme innovations techniques. L'auteur se montre très sarcastique dans l'avant-propos du *Carrosse aux deux lézards verts*. Il transcrit une conversation qu'il aurait eue avec une jeune homme « tout à fait moderne » :

[...] il m'exprima [...] son regret sincère que je n'eusse point coutume de traiter des sujets plus actuels. « Qu'appellez-vous donc un sujet "actuel" ? lui demandai-je. – Comment ! monsieur, dit-il, mais le monde est renouvelé par les découvertes scientifiques... », etc. Et le voilà à m'énumérer les dernières merveilles : avions, torpilles, sous-marins, sans-fil, et les gaz asphyxiants récompensés par le prix Nobel. (CLV, p. 4)

1. Cité par A. Compagnons, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 222. Le XX^e siècle se voit bien, en effet, comme « un siècle de progrès » : tel est d'ailleurs le titre de l'Exposition universelle de Chicago en 1933.

2. D'après E. Baumgartner et Ph. Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Le Livre de Poche, 1996, p. 504 et 638.

3. Ch. Baudelaire, « Exposition universelle 1855 », II. *Curiosités esthétiques*, dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Michel Lévy frères, 1868, p. 219.

Boylesve, lui, ne confond certes pas l'actuel avec le progrès technique. Son conte à la Perrault est tout à fait actuel à son sens. Frère Ildebert, moine du temps jadis, finit par mettre au point une poudre réduisant les gouvernements à sa merci : le progrès technique, c'est d'abord l'instrument de la guerre – sujet actuel s'il en est en 1920. Les nouvelles technologies couvent les nouvelles barbaries, et l'on pourrait extrapoler en risquant cette interprétation : être un écrivain classique en pleine apothéose moderniste, c'est vouloir se faire le gardien de la civilisation contre les barbares.

Régnier est moins sévère que Boylesve envers les productions de la modernité. Son emblème, la tour Eiffel, suscite des réactions différentes des deux hommes. Alors que Régnier fréquente assidûment l'Exposition universelle de 1889, qui servira de décor animé et positif au *Mariage de Minuit* (1903), Boylesve y transporte une scène de *Madeleine jeune femme* (chapitre VIII) autrement plus critique. La tour Eiffel est en pleine construction et à ses pieds se presse une cohue vulgaire. L'exposition des derniers fruits de la civilisation moderne exalte les bas instincts d'une foule outrancière qui choque l'héroïne, et la célébration de la révolution industrielle se change en foire.

Anatole France s'en tient quant à lui à une hauteur amusée. Le narrateur éponyme du *Crime de Sylvestre Bonnard* s'étonne de l'apparition d'une fée : « je vous croyais évanouie à jamais depuis trois siècles au moins », lui dit-il. « Se peut-il, madame, qu'on vous voie en ce temps de chemins de fer et de télégraphes ? »¹. N'est-ce pas tout de même dire tout bas que la fée électricité pourrait tuer l'autre, celle des contes merveilleux ? Il paraît en effet délicat d'interpréter cet étonnement comme la foi retrouvée en une magie du monde moderne. De France, on cite volontiers cette réflexion sur son temps : « Ils n'ont pas Virgile, et on les dit heureux parce qu'ils ont des ascenseurs » (JE, p. 50). Telle est plutôt l'objet de ses préoccupations : à se laisser gagner par la fièvre ingénierique, on pourrait bien en oublier les humanités.

À partir de ces doutes, on est fondé à poser la double équation suivante : le monde moderne (celui des sciences appliquées) est barbare, le monde classique (celui des sciences humaines) est civilisé. Elle sera vérifiée dans ces termes par Francis Ponge en 1950 dans son essai *Pour un Malherbe* :

Nous n'abdiquerons rien.

Nous avons lieu d'être fiers de Malherbe.

Nous n'avons sans doute qu'une raison d'être au monde, c'est le maintien des valeurs dont nous avons reçu l'héritage, à une époque où le progrès extraordinaire des sciences et de l'outillage, dont dispose l'homme, s'accompagne d'une régression non moins extraordinaire des valeurs esthétiques et morales ; où une grossièreté sans nom submerge la conscience publique ; où d'ailleurs nous assistons à la défaite (au sens fort) de notre pays².

La dialectique n'est pourtant pas si simple chez France, Boylesve et Régnier. La controverse

1. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 121.

2. F. Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965, p. 25..

esthétique, on l'a vu, conduit une partie de leurs contemporains à un schématisme dangereux, et Boylesve se garde bien de relayer la doxa maurrassienne qui fait du classicisme français un garant de la nation contre le romantisme menaçant de l'envahisseur germanique. Chez Boylesve, plus subtilement, la politesse classique sert d'agent révélateur à la barbarie qu'elle sécrète *elle-même* et qui n'attend qu'une occasion pour se réveiller.

Il le montre par une réversibilité des signes. *La Leçon d'Amour dans un parc* anime une société distinguée, aux manières policées, au langage courtois. Un homme se détache sur cette toile à la Watteau. Cornebille, le jardinier, hirsute, roux, mal embouché, fait figure de brute, comme en témoigne ce portrait bestial : « La toison laineuse [...] exhibait une laine [...] grossière et du plus répugnant aspect ; les narines de la gouvernante en croyaient humer l'odeur de suint » – en clair, sa toison rousse évoque « celle du diable » (LAP1, p. 92). Ce diable s'avère finalement bien inoffensif, et le bouc devient agneau (« [il] leur bêlait du ton d'un agneau [...] », p. 93) à la faveur des circonstances : tombé amoureux de la belle Ninon, ce « sauvage » se révélera un amant exemplaire. Chassé par sa maîtresse sur un mot malheureux, condamné à la misère du vagabondage, il continue de venir entretenir en secret le bassin de Cupidon où, autrefois, il avait surpris Ninon au bain. La métamorphose corrige son portrait lorsqu'il refuse d'abattre les attributs virils de l'érotique statue, afin de ne pas manquer à sa maîtresse : « Il se redressa en prononçant ces mots [de refus], et son visage si déplaisant s'ornait, ma foi, d'une certaine magnificence, tant il avait dans tous ses traits de fermeté et de loyale servitude » (p. 95). Roux, velu, malodorant : Cornebille appelle le souvenir de cet autre personnage de Régnier, le satyrique M. de Bercaillé des *Rencontres de M. de Bréot*. Lui aussi est un homme raffiné – compositeur et poète – sous ses dehors frustes¹.

La barbarie apparente peut donc dissimuler une noble délicatesse ; mais aussi la vraie sauvagerie guette sous les masques de la plus fine éducation. Un épisode d'une violence inattendue les fait tomber. Le jeune Châteaubedeau, lui aussi amoureux de Ninon, fils de famille en pourpoint de velours et bas de soie, est enfermé dans une tour pour être puni. Là, il se taillade le corps avec un couteau, urine à la figure de ses geôliers et pour couronnement, abuse de Ninon venue le panser, dans une scène farcesque qui n'a plus grand chose de classique². À quelques endroits, le conte aimable vire de façon soudaine au conte cruel. Cet autre amant de Ninon qu'est le chevalier Dieutegard se suicide à l'arme blanche. L'outrancier Châteaubedeau, assailli par Cornebille son rival, « lui trancha, d'un seul coup de dents, deux doigts » (p. 232). Les récits les plus sanglants demeurent narrés dans un langage soigné et plaisant³, comme si la politesse classique écrivait la cruauté à l'encre sympathique – sous laquelle un regard moderne viendrait

1. Libertins paganistes, Régnier et Boylesve renversent la figure de Belzébuth pour retrouver le faune qui fut à l'origine du diable chrétien.

2. Ninon est prise de fou rire en le voyant emmaillotté comme un bonhomme de neige, et il profite de la situation.

3. On a parfois une impression de *Fêtes galantes* adaptées par Quentin Tarantino.

passer la bougie. Les pulsions qui grossissent dans le sein des sociétés policées ne trompent plus désormais.

Il faut rappeler le contexte. Le positivisme ne triomphe plus dans les esprits depuis longtemps déjà et voici que la Première Guerre mondiale augmente encore le discrédit dans lequel tombe la science. Pour Paul Valéry, comme on le sait, il y a plus grave :

Il y a l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit ; il y a la science, atteinte mortellement dans ses ambitions morales, et comme déshonorée par la cruauté de ses applications¹ [...].

La science s'est discréditée par ses œuvres destructrices, mais les humanités ont échoué dans leur rôle de garde-fou et n'ont pas maintenu l'homme dans son bon usage. Ce constat est aussi celui que fait Boylesve dans ses récits modernes. La prise de conscience est brutale dans *Tu n'es plus rien* (1917), roman de guerre :

Ceux qui souffrent à présent se croyaient au sommet d'une période de progrès dans tous les ordres. Jamais l'homme n'aura cru plus fermement toucher la Terre promise qu'à l'instant même où il a trébuché dans les abîmes infernaux².

Icare ou Juif errant, confondu par son *hybris* ou pour s'être trompé de dieu : l'homme de progrès est un égaré. Un personnage, M. La Villaumer, fait figure de sage sceptique. Non seulement la science n'apporte pas les bienfaits attendus, mais elle rend la guerre plus atroce et plus longue encore. Le vieil homme se prend à jouer les Cassandre : « L'humanité inventera niaisement, et avec extase, l'instrument de son suicide³ ». Il déclare que les espoirs placés dans la science seront immanquablement déçus, étant donné que, contrairement aux idées reçues de l'époque, « le génie n'est probablement pas le résultat de la connaissance de la matière, mais de la connaissance de l'homme⁴ ».

Cette opinion devient le sujet d'une nouvelle, *Le Confort moderne* (1926). Deux ordres de pensées sont mis en balance. Le premier, l'ordre ancien, est incarné par M. Pouchard, qui cultive ce qu'on appelle désormais les sciences humaines. Le second est représenté par son propre fils et par son amie M^{me} de San Stephani, qui n'ont d'yeux que pour les sciences appliquées, mises au service de l'industrie et du confort matériel. Le narrateur penche de toute évidence en faveur du premier ordre et les inventions du monde pratique sont montrées dans leur glaçante pauvreté. Pour le traduire, l'ordre nouveau est analysé dans un style factuel et froid, qui semble annoncer celui dont useront les Nouveaux Romanciers pour représenter la société de consommation. Ainsi d'un portrait-robot de l'homme moderne, dont voici un extrait :

1. P. Valéry, « La crise de l'esprit » (1919), dans *Variété I*, *op. cit.*, p. 17.

2. R. Boylesve, *Tu n'es plus rien*, Albin Michel, 1917, p. 172.

3. *Ibid.*, p. 179.

4. *Ibid.*, p. 181.

[...] il vous conquiert par la précision de ses renseignements sur le prix des denrées sous Louis-Philippe, sur les coûts comparés des transports transatlantiques par voie allemande ou française, sur la balance des victimes de la Saint-Barthélémy et de la Révolution française, sur le prix de revient d'un corset. Il sait tous les infiniments petits détails qui s'acquièrent en procédant pas à pas, par voie d'analyse toujours ; par paquets de chiffres, par additions, il s'élève à des totaux d'apparence irréfutables, comme jadis s'élevait l'homme, en vertu du privilège de la raison, jusqu'aux idées générales.

La suite est plus ouvertement satirique :

À discuter avec une femme des sentiments du cœur humain, comme un La Rochefoucauld ou un Benjamin Constant, on risque fort de passer pour un songe-creux ou un niais ; mais Jean-Paul Pouchard démontrant, chez M^{me} de San Stefani, combien c'est idiot, au XX^e siècle, d'employer encore des portes à un ou deux battants qui s'ouvrent malaisément, qui se ferment avec bruit, qui vous forcent à reculer vos meubles ou vous défoncent une glace, alors que une [sic] clôture à coulisse glissant sur billes, suspendue d'en haut, est ouverte sans effort, sans fracas et sans dommage par le petit doigt d'un enfant ou le museau d'un loulou, Jean-Paul Pouchard émet une vérité qui n'est pas du temps des romances, qui est d'aujourd'hui et – ce qui fait toujours bon effet – une vérité qui vous a un petit air d'être de demain¹.

L'effet d'ensemble qui résulte de ce style tantôt impersonnel, tantôt satirique est un peu celui de *Caractères* qu'auraient co-écrits La Bruyère et Georges Perec. Par endroit en effet, affleurent par anticipation les enquêtes d'opinion transcrites dans *Les Choses* (1965) :

Et pendant quatre ans, peut-être plus, ils [les deux protagonistes, psychosociologues] explorèrent, interviewèrent, analysèrent. Pourquoi les aspirateurs-traîneaux se vendent-ils si mal ? Que pense-t-on, dans les milieux de modeste extraction, de la chicorée ? Aime-t-on la purée toute faite, et pourquoi ? Parce qu'elle est légère ? Parce qu'elle est onctueuse² ? [...]

Il y eut la lessive, le linge qui sèche, le repassage. Le gaz, l'électricité, le téléphone. Les enfants. Les vêtements et les sous-vêtements. La moutarde. Les soupes en sachets, les soupes en boîtes. Les cheveux : comment les laver, comment les teindre, comment les faire tenir, comment les faire briller. [...]

Rien de ce qui était humain ne leur fut étranger.

L'ironie de Perec avance davantage masquée que celle de Boylesve ; elle n'en est pas moins acerbe, et la phrase-paragraphe qui conclut le passage fait mouche. Ces semblants de conservations, vidées de leur humanité et laissant peu de part à l'émotion, techniques, pragmatiques, méticuleusement statistiques et énumératives, traduisent le manque de saveur et l'ennui de ces échanges humains arides et vains de précisions. Dans les deux cas, le message est clair : obnubilé par l'apport des sciences industrielles, on perd de vue l'essentiel.

Boylesve, France, même combat : c'est chez France un leitmotiv que d'alerter les hommes sur les illusions de l'avancée technologique. Le chapitre IX des *Opinions de Jérôme Coignard* développe une prévention contre la fatuité des sciences de la matière : les savants, croyant voir plus loin au moyen de lunettes astronomiques de plus en plus sophistiquées, ne sont jamais que

1. R. Boylesve, *Le Confort moderne*, Éditions des Cahiers libres, 1926, p. 33-34.

2. G. Perec, *Les Choses*, chap. III, 1965, *Romans et Récits*, Le Livre de Poche, p. 64-65.

les jouets de leurs sens limités aux apparences. Aux prétentions d'une science matérialiste, on comprend qu'il oppose l'humilité des études humanistes. Les Modernes assèment des certitudes douteuses tandis que les Anciens fournissent des maîtres à penser ; mieux : des maîtres à douter.

Boylesve formule les mêmes craintes dans un dialogue philosophique, les « Nouveaux dialogues des morts » (PF). Dans l'Au-delà, les « ombres » des défunts se nourrissent de pensées, comme les vivants se nourrissent de denrées substantielles. Par conséquent, il y a chez les morts des ombres « mendiantes » ; comprendre : des âmes n'ayant pas une pensée à se mettre sous la dent. Les damnés, en somme, ce sont les matérialistes que les vivants ont porté en triomphe. Une âme mendicante se repent :

[...] vous avez trouvé le secret de mon infortune. Je me souviens que c'était un jeu pour moi que d'appliquer mon intelligence aux choses matérielles, et j'ai fait mille inventions pratiques qui ont diminué sensiblement la nécessité de l'effort chez mes contemporains, sans me hausser seulement d'un degré dans l'échelle du progrès véritable. Aujourd'hui, mon âme se ronge elle-même, faute d'un outil, d'un morceau de bois et d'un petit fil de platine [...]. (PF, p. 38)

On peut difficilement être plus explicite, et ce didactisme très direct est peut-être une des faiblesses de ce petit texte. Assurément, le *Carrosse aux deux lézards verts* tourne l'avertissement avec davantage d'art et de nuance. Le frère Ildebert est un inventeur tourmenté. Il résiste à sa soif technique comme à un vice et, tout en cédant à ses envies coupables, il appréhende « le règne du démon qui distribuera des joujoux confectionnés avec le limon de la terre¹ » (CLV, p. 99). Gillette en fait les frais et meurt pour avoir voulu satisfaire sa curiosité pour l'extraordinaire. Transportée par une machine volante, elle se penche pour mieux voir une étrange fumée, qui est en fait celle du bûcher allumé pour ses parents. Sa chute fait d'elle la « victime de la locomotion outrancière » (CLV, p. 189) et le conte s'achève sur « un maître-sermon » de Frère Ildebert, qui « maudi[t] le règne de la matière et l'esprit de nouveauté » (p. 188).

Chez Régnier, de façon comparable, l'opposition est marquée entre une modernité utilitariste et désenchantée, et un monde ancien gouverné par l'esprit et le rêve. Il loue Villiers pour sa perspicacité :

[...] je crois vraiment que personne ne manifesta pour son siècle un pareil mépris que Villiers, et pour ce dont s'enorgueillit faussement notre époque. Avec quelle ironie et quelle âpreté il en raillait les vaines et vaniteuses prétentions ! [...] Ce que Villiers reprochait aux « modernes », c'était d'avoir tenté de supprimer dans l'homme ce qui constitue son patrimoine spirituel de Rêve, de Foi et de Croissance, pour le remplacer par le culte terrestre de l'Utile et du Réel, aux dépens de l'Idéal².

Son ennemi, Villiers « l'a incarné dans le personnage formidable et grotesque de Tribulat Bonhomet qui représente ce qu'[il] détesta en l'homme contemporain : ses prétentions à une fausse

1. Et effectivement, plus loin dans le récit, « la guerre est déclarée entre tous [l]es royaumes d'extrême civilisation » (CLV, p. 157).

2. H. de Régnier, « Villiers de l'Isle-Adam » (1909), *Portraits et Souvenirs*, op. cit., p. 25.

science, sa stupide infatuation de ce qu'il prend pour le progrès et qui n'est que la diminution en l'humanité de ce qui faisait jadis sa noblesse¹ ».

D'aucuns voudraient, à la suite des Naturalistes, réconcilier les sciences empiriques et la littérature. À ceux-là, Boylesve répond par l'exaspération. « La science qui doit transformer le roman² ! » Il rétorque à Zola :

Les théories scientifiques appliquées à l'homme sont tout ce qu'il y a de plus éphémère. En s'armant d'elles pour illustrer l'homme, on illustre la théorie qui, au bout de dix ans, est caduque. Mais le jeune homme ignorant qui écrit les maux de son cœur, crée un chef-d'œuvre éternel³.

L'art et la science sont assignés dans leur temporalité respective. La science, mue par le progrès, avance d'idée périmée en idée périssable quand la littérature prétend accéder à l'éternité, du moins dans la formule classique que suit Boylesve.

Pour autant, critique du progrès ne signifie pas nécessairement néophobie. Il ne faut sans doute pas prendre à la lettre la réponse de l'abbé Coignard au curé qui lui demande « Quoi de nouveau ? » :

– Dieu merci, répondit M. Coignard, il n'est rien de nouveau dans mon esprit. Car, ainsi qu'a dit saint Chrysostome, évitez les nouveautés. Ne vous engagez point dans des voies qui n'aient point encore été tentées ; on s'égaré sans fin, quand une fois on a commencé de s'égarer. (RRP, p. 351)

Quand Anatole France s'exprime en son nom, il ne se montre nullement hostile à la nouveauté. La question est ailleurs, puisqu'il doute même du caractère nouveau des prétendues nouveautés :

« Ceci, me disais-je, devait se produire aujourd'hui et ne pouvait être autrefois. C'est un signe du temps. » Or, j'ai retrouvé neuf fois sur dix le même fait avec des circonstances analogues dans de vieux mémoires ou dans de vieilles histoires. Il y a en nous un fonds d'humanité qui change moins qu'on ne croit. (JE, p. 113)

Régnier aborde le problème sous un angle un peu différent. La relation qu'il entretient avec la nouveauté peut se déduire de celle des personnages du *Passé vivant*. Dans une communication qui fera prochainement l'objet d'une publication⁴, Bertrand Vibert constate qu'aucun des personnages n'est le porte-parole fidèle de l'auteur. Régnier n'est pas « arc-bouté sur le passé » comme François ou Lauvereau et il n'a rien d'un décadent misonéiste. Sa poétique romanesque ne doit pas être confondue avec ses idées philosophiques. Sa position tient bien plutôt dans le « rôle différentiel » des personnages placés sur « l'échiquier » du roman ; aucun d'entre eux n'a son entier crédit ni son entier discrédit. Bertrand Vibert invite donc à ne pas décomposer

1. *Ibid.*

2. R. Boylesve, « Notes diverses » (s. d.), *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 202.

3. *Ibid.*, p. 204.

4. B. Vibert, « Passé vivant et passé mortifère. À propos du *Passé vivant* d'Henri de Régnier », *Tel qu'en songe*, n° 3, 2017, à paraître). L'article reprend une communication prononcée lors d'une journée d'étude au Mans, le 24 mars 2017.

le titre *Le Passé vivant* en un thème suivi d'un prédicat (« le passé est vivant ») mais à le prendre comme une invitation à interroger la « présence du passé », thème dont le prédicat reste à définir, tant sur le plan existentiel que sur le plan artistique. En prenant acte du fait que ce roman n'a rien du roman à thèse et en s'autorisant de cet art poétique particulier qu'est *Le Bosquet de Psyché*¹, Bertrand Vibert émet l'hypothèse suivante : l'art ne se tourne vers le passé qu'en gardant la vie pour visée. Le passé alimente l'imagination mais à condition de l'appréhender en poète, et non en fétichiste², si bien que le seul vrai poète apte à rendre vie au passé, dans ce roman, c'est Régnier lui-même, qui réussit là où les personnages échouent. Le passé cultivé pour lui-même n'offre qu'un « mirage de profondeur et de poésie », car « ce qui revient doit donner force et sens au présent ».

Le passé n'est donc pas pour Régnier l'entrave à la nouveauté ; bien au contraire, il aiguillonne la création littéraire. C'est qu'il faut distinguer ici deux réalités sous un même nom, la nouveauté : il y a la nouveauté créatrice et bénéfique, et la nouveauté poursuivie comme fin en soi, nocive et mortifère. La première prend racine dans le passé quand la seconde confine à la fureur destructrice. La pensée de Régnier, et celle de France et de Boylesve plus encore, rencontrent la vision de Nietzsche. Nietzsche attache au nouveau une valeur éthique, comme peut le faire Anatole France :

On trouve chez tous les théoriciens et prédicateurs du *nouveau* la même « méchanceté » [...], le nouveau est en toutes circonstances le *mal*, ce qui veut conquérir, renverser les bornes de frontières anciennes et les piétés anciennes ; et seul l'ancien est le bien ! Les hommes bons de toute époque sont ceux qui enfouissent profondément les pensées anciennes, et leur font produire leurs fruits, les cultivateurs de l'esprit³.

On peut donc n'être ni philonéiste, ni misonéiste, de même qu'on peut éviter de rallier le camp des progressistes et des conservateurs, en développant une tierce attitude : celle qui consiste à cultiver le terreau passé pour produire de nouveaux fruits. C'est la manœuvre classique, si l'on en croit Roland Barthes qui l'explique dans son article « Plaisir aux classiques » (1944) :

[...] je ne pense pas que les esprits véritablement vivants puissent se dispenser de cultiver le passé ; l'attention qu'on accorde aux problèmes présents n'est fructueuse que si l'on ne s'imagine pas trop qu'ils sont nouveaux⁴.

Les classiques ont prouvé qu'il n'était « nul besoin de murmurer le "Tout est dit" comme une parole de désespoir, mais plutôt l'entonner comme un chant de solidarité⁵ ». Produire ce chant, ce n'est assurément pas se résigner à ne plus rien entreprendre.

1. H. de Régnier, *Le Bosquet de Psyché*, conférence donnée le 16 février 1894, recueillie dans *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 279-303.

2. B. Vibert remarque combien les figures de fétichistes, les collectionneurs surtout, sont disgraciées dans tout l'œuvre.

3. F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, paragraphe 4, 1882.

4. R. Barthes, « Plaisir aux classiques » (*Existences*, n° 32, 1944), *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 1993, p. 46. Notons que Barthes emploie la même métaphore que Nietzsche, celle de la culture et de la fructification.

5. *Ibid.*

On peut aller plus loin. De même qu'on peut mettre en cause le progrès sans être néophobe, on peut vouloir être un artiste *original* sans cautionner la néolâtrie moderniste. Telle est l'observation d'Anatole France : « 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 originalités¹ ». Au demeurant, il répète que l'originalité en art, de même que l'impression de nouveauté en général, est une illusion qui vient de notre orgueil ou de nos limites perceptives :

Nous nous attribuons follement des vertus créatrices que les plus beaux génies n'eurent jamais ; car ce qu'ils ont ajouté d'eux-mêmes au trésor commun, bien qu'infiniment précieux, est peu de chose au prix de ce qu'ils ont reçu des hommes².

Dès lors qu'elle devient une fin en soi, l'originalité devient un danger³.

La position de Régnier mérite un arrêt. Pour comprendre sa pensée, il faut d'abord dissocier originalité et valeur. Pour le chroniqueur qu'il est, on peut parfaitement concevoir des œuvres de valeur qui soient pourtant dénuées d'originalité :

Lu *Le Désastre*, de Margueritte. Un excellent livre, sans aucune espèce d'originalité, un livre de bons et loyaux clercs, qui n'est pas un pastiche mais la perfection d'une formule connue. (C., 1897, p. 445)

L'originalité n'est pas pour lui une fin en soi et une œuvre doit être évaluée hors d'une échelle de valeurs qui hiérarchiserait les œuvres selon leur degré d'innovation. L'idée d'une perfection *sui generis* des œuvres est objectée à celle d'une perfection conditionnée par une nouveauté relative⁴. Régnier s'avère davantage spinoziste que platonicien⁵ : on apprécie l'œuvre, non en fonction de critères prétendument ontologiques (beauté, originalité), mais en fonction de critères délibérément subjectifs (auto-déterminés). L'œuvre parfaite en son genre, dès lors, c'est celle qui répond aux exigences – aussi modestes soient-elles – propres au projet dans lequel elle s'inscrit. C'est cette adéquation qui provoque, chez le lecteur, la satisfaction esthétique d'une attente comblée, et c'est elle qui autorise à juger des œuvres pleinement réussies.

Malgré tout, l'appréciation du roman de Paul Margueritte paraît à double-tranchant et l'on peine à admettre qu'un livre « sans aucune espèce d'originalité » puisse être « excellent ». On

1. A. France, « Apologie pour le plagiat », VL4, p. 164.

2. *Ibid.*

3. Boylesve en mesure les risques spécifiques pour la critique littéraire : une critique « profess[ant] le snobisme de l'originalité » devient une « critique dogmatique » paradoxalement « ennemie-née de toute tentative originale » (« Sur la faillite de la critique » [réponse à une enquête pour *Le Semeur*, déc. 1906], *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 31).

4. Les deux paragraphes qui suivent résultent d'un échange épistolaire avec B. Vibert. Je me permets ici de démarquer ses propos.

5. Comme Spinoza, dont les idées gagneront plus tard le Romantisme, il présuppose que « la beauté n'est pas tant une qualité de l'objet considéré qu'un effet se produisant en celui qui le considère [...]. Certains objets qui vus de loin sont beaux, sont laids quand on les voit de près, de sorte que les choses considérées en elles-mêmes [...] ne sont ni belles ni laides » (B. Spinoza, *Lettre à Hugo Bowel*, 54, 1674).

est d'autant mieux fondé à en douter que Régnier ne bannit pas toute espèce d'originalité de ses ambitions artistiques. L'originalité n'est pas chez lui la condition de la réussite mais elle n'est pas non plus une qualité accessoire. Seulement, quoi qu'en pensent les modernistes, l'originalité d'un écrivain se mesure moins à celle des autres écrivains qu'à son effort pour restituer, au plus intime, son individualité d'auteur. Confrontée à celle de Régnier, la définition de Nathalie Heinich permet de distinguer deux façons de comprendre l'originalité, autrement appelée singularité. La sociologue de l'art établit que depuis les années 1830 et l'instauration d'un système esthétique romantique, la singularité « n'est pas une propriété substantielle des œuvres ou des artistes, mais un mode de qualification – au double-sens de définition et de valorisation – qui privilégie l'unicité, l'originalité, voire l'anormalité, et en fait la condition de la grandeur en art¹ ». L'originalité ainsi entendue est une norme extérieure à l'œuvre, quand l'originalité au sens de Régnier répond à une norme intérieure. Au fond, Régnier réactive l'étymon d'*originalité*, qui n'est pas seulement synonyme de *nouveauté*, mais quête des ressources *originelles*.

Une autre façon de formuler ce distinguo est d'en référer à l'observation de Theodor Adorno. Le philosophe pointe l'ambivalence inhérente à la logique du nouveau, qui « ne fait que ratifier le principe bourgeois dans l'art² ». Potentiellement, la quête du nouveau, *a priori* vouée à distinguer l'œuvre d'art (de l'art des masses notamment), se trouve confondue avec la quête du marché de l'art, qui assoit sa rentabilité sur la proposition de primeurs. Il y aurait donc bien deux types de nouveau, « le nouveau comme valeur d'échange et le nouveau comme valeur d'usage³ ». Assurément Régnier fait bien la différence entre valeur marchande et non marchande ; bourgeoise et aristocratique ; pécuniaire et artistique.

Le culte du nouveau comme *tabula rasa* du passé est suspect à ces écrivains ; à plus forte raison, la survalorisation du futur, qui marque un nouveau tournant de l'époque moderne. « Je suis de ceux qui ne croient pas à l'avenir » (C., 1887, p. 78), affirme Régnier. Il n'est certes pas de ceux qui, comme Apollinaire⁴, comme Marinetti⁵ et d'autres, ont acclamé un futur prometteur. Ce qui ne signifie pas qu'il soit incapable de prospection. Dans un article, il fait retour sur les dernières Expositions universelles puis sur son voyage en Amérique, vécus comme autant de leçons d'avenir :

C'est cette occasion de devancer en quelque sorte le présent qui est l'attrait principal d'un voyage aux États-Unis. Aussi, si l'on n'éprouve pas un goût très vif ou au moins suffisant pour

1. N. Heinich, *La sociologie de l'art* (2001), La Découverte, 2004, p. 107, cité par G. Philippe, *French style*, *op. cit.*, p. 19.

2. Th. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), cité par A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 82.

3. A. Compagnon, *ibid.*, p. 82.

4. Du moins l'auteur de « Zone » (*Alcools*, 1913) qui, à son lecteur présumé « las de ce monde ancien », dépeint une modernité urbaine enchantée.

5. De façon beaucoup plus catégorique, l'écrivain futuriste rompt les amarres avec le passé qu'il déclare « nécessairement inférieur au futur » (« Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune », 1910).

ces spéculations, ou plus exactement ces « anticipations », il vaut peut-être mieux ne pas se hasarder en outre-mer. Si, au lieu de cette curiosité de l'avenir, on a le culte du passé, ce n'est pas là qu'il faut aller¹.

On comprend bien que c'est par goût et non par déni qu'il privilégie le passé par rapport au futur, et Venise par rapport à New York².

En sous-main, ce qui se joue dans le rapport au progrès de ces écrivains, c'est aussi une réévaluation des bienfaits accordés, par principe, aux révolutions, dans quelque domaine que ce soit. Car la révolution est bien l'un des principaux moyens du progrès, lui-même fait de ruptures et de dépassements, mû par une aspiration au changement et animé par la foi en une amélioration possible. Or Boylesve, France et Régnier abordent l'idée de révolution avec beaucoup de circonspection, pour trois raisons principales.

Premièrement, la révolution est illusoire à leurs yeux. Cette idée fournit l'une des clefs de l'œuvre d'Anatole France, pour qui toute impression de nouveauté procède d'une vue limitée. C'est l'un des leitmotifs de la pensée de Jérôme Coignard. Par exemple :

Pour ma part je prends peu d'intérêt à ce qui se fait dans le cabinet du prince, observant que le train de la vie n'en est pas changé, qu'après les réformes les hommes sont, comme devant, égoïstes, avares, lâches et cruels, tour à tour stupides et furieux, et qu'il s'y trouve toujours un nombre à peu près égal de nouveau-nés, de mariés, de cocus et de pendus, en quoi se manifeste le bel ordre de la société. (OJC, p. 92)

Sous les apparentes révolutions, les changements sont moindres et l'abbé se plaît à divulguer les éléments stables sous le fard de la nouveauté. Comme l'Ecclésiaste, France est prompt à ressasser qu'il n'est rien de nouveau sous le soleil. C'est pour mieux le faire entendre qu'il rappelle avec malice l'affaire du Mississippi au XVII^e siècle (OJC, chap. IV), invitant le lecteur à lire en transparence la chronique d'une affaire contemporaine, celle du canal de Panama. Les hommes répètent inlassablement les mêmes erreurs, en dépit des mutations de régimes et de gouvernements. Boylesve est de même un esprit enclin à voir la permanence au travers des variations de surface :

En regardant les choses, je ne dis pas du plus haut, mais du plus loin possible, on discerne qu'écrivains et public s'entendent aujourd'hui à croire que, une grande guerre ayant bouleversé le monde, tout doit être également bouleversé, y compris les principes d'art qui jusqu'à présent

1. H. de Régnier, « Au pays de l'avenir », *Sujets et paysages, op. cit.*, p. 101.

2. Dans le même article, il se prend à rêver à un programme d'urbanisme et propose, non sans mépris, d'abandonner les villes du futur au sort qu'elles se sont choisi : « on se contenterait de sauver ce qu'on pourrait des monuments d'autrefois et on les laisserait libres de se développer à leur guise, de s'enchevêtrer dans les réseaux de fils électriques, de construire des maisons de verre et de fer, et de préparer l'avenir hygiénique, mécanique et automatique auquel, paraît-il, nous avons droit ». Devançant les initiatives de l'UNESCO, il voudrait toutefois sauver quelques villes, situées dans une enclave abritée du temps et de l'espace commun : « Ne conviendrait-il pas de les lier, ces villes uniques, par un pacte international qui les mettrait en dehors et au-dessus du sort des États dont elles font partie ? Pourquoi ne pas les incorporer à une sorte de patrie fictive et idéale et les soustraire ainsi aux dangers qui les menacent ? » (*ibid.*, p. 106-107.)

suffirent à nos besoins. Pourtant, depuis Homère, de nombreuses et terribles guerres ont ensanglanté le monde ; et la plus fameuse révolution : l'établissement du christianisme, a retourné bout pour bout les images que les hommes se font ; et c'est encore le prestige de ces vieilles rhapsodies homériques qui hante aujourd'hui l'écrivain débutant, comme le maître à cheveux blancs qui a achevé son œuvre. Tous les changements pour lesquels le monde s'agite sont, à un point de vue essentiel, des leurres, puisque le même soleil est là, sur notre tête, et le même cœur, dans notre poitrine¹.

Les grandes œuvres, toujours aimées, points fixes dans le lointain, nous rappellent combien les hommes changent peu en vérité. Homère, en traversant les siècles, nous aide à prendre du recul sur ce qui n'apparaît pas clairement depuis la perspective étriquée du présent.

La deuxième réserve vis-à-vis de la révolution concerne son efficacité. *Les dieux ont soif* ont pour principal propos d'illustrer l'échec de la Révolution de 1789 à instaurer l'utopie souhaitée. C'est la signification que prennent les effets de « déjà-vu » qui parsèment le roman. On rencontre par exemple « une femme tout habillée de rose, un bouquet de fleurs à la main, selon l'usage, accompagnée d'un cavalier en tricorne, habit rouge, veste et culotte rayés, [...] tous deux si semblables aux galants de l'ancien régime qu'il fallait bien croire [...] qu'il y a dans les hommes des caractères que les révolutions ne changent point » (DS, p. 52-53). Dans le parc où l'on entre, une autre figure arrête l'attention du narrateur :

C'était une marchande de « plaisirs », vendant sous un nom nouveau une antique pâtisserie, car, soit que le terme immémorial d'« oublie » donnât l'idée importune d'oblation et de redevance, soit qu'on s'en fût lassé par caprice, les « oubliés » s'appelaient alors des « plaisirs ». (p. 53)

Sous des enveloppes (mots, costumes, manières) différentes ressurgissent les mêmes réalités. Plus loin, siégeant au tribunal, le révolutionnaire Évariste Gamelin est bien forcé d'en prendre conscience et ne peut « se défendre de remarquer avec quelque déplaisir combien ces magistrats de l'ordre nouveau ressemblaient d'esprit et de façons aux magistrats de l'ancien régime » (p. 124). Même les comportements demeurent inchangés. La République n'a pas rendu les hommes meilleurs que sous l'Ancien Régime et c'est pour mieux en faire la démonstration que France situe les mêmes turpitudes dans les mêmes décors. Dans une scène qui rappelle lointainement *Le Verrou* de Fragonard, la sœur d'Évariste se laisse brutaliser par un juge sans scrupule, qui a conservé le boudoir et les usages du temps des Louis. Le juge rassure d'abord la jeune femme venue le supplier pour qu'il gracie son amant :

– Citoyenne, on fera le nécessaire. Ne vous inquiétez pas.

Et, ouvrant une porte, il poussa la solliciteuse dans un petit salon rose, où il y avait des trumeaux peints, des groupes de biscuit, un cartel et des candélabres dorés, des bergères, un canapé de tapisserie décoré d'une pastorale de Boucher. Julie était prête à tout pour sauver son amant.

Renaudin fut rapide et brutal. (p. 296)

1. R. Boylesve, « Propos romanesques » (fin 1920), *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 126-127.

Le contraste entre la richesse descriptive des ornements et la brièveté sèche de la conclusion est lourd de sens et l'on doit comprendre deux choses. D'abord, sous la monarchie, les marques extérieures de raffinement n'empêchent pas des mœurs d'une grande sauvagerie. Ensuite, ces mœurs perdurent, quand bien même la monarchie est défaite : ce n'est donc pas elle qui les provoquait quoi qu'en aient dit les révolutionnaires, mais un caractère plus profondément enraciné en l'homme, que le XIX^e siècle appelait encore la nature humaine. Les hommes ne sont donc pas plus sages conduits par Robespierre, et le même obscurantisme règne dans les esprits, comme en témoignent encore ces propos d'une brave marchande, rapportés au discours indirect libre :

Elle connaissait, [...] à plusieurs signes, que les affaires ne feraient qu'empirer. À Nanterre, une femme avait accouché d'un enfant à tête de vipère ; la foudre était tombée sur l'église de Rueil et avait fondu la croix du clocher ; on avait aperçu un loup-garou dans le bois de Chaville. (p. 54)

L'esprit superstitieux est tenace et Voltaire ni Diderot n'y ont rien changé. Les preuves sont récurrentes. Ici – le narrateur le rapporte depuis son point de vue – c'est une vieille hôtelière qui « savait aussi qu'il y avait eu [...] des signes dans le ciel » (p. 152) ; là il est question d'hommes tombés de la lune (p. 141). En sa sagesse, la mère d'Évariste avertit son fils au seuil du roman : le régime ancien était injuste, « mais ne me dis pas que la Révolution établira l'égalité », lui enjoint-elle, « parce que les hommes ne seront jamais égaux » (p. 25).

Il ne faudrait pas, cependant, en conclure qu'on doit accueillir tous les préjugés de son temps. S'il ne peut rien y changer par la force, le sage refuse toutefois de leur donner son acquiescement. C'est cette attitude qui vaut à Jérôme Coignard les éloges de l'auteur lui-même, qui franchit de la sorte le seuil de la fiction :

[...] il ne craignait point de tenir tête à son siècle. Or, cela seul le rend digne d'estime. Nous devons de la reconnaissance aux esprits qui ont combattu les préjugés. [...] Les préjugés se défont et se reforment dans cesse, avec l'éternelle mobilité des nuées. Il est dans leur nature d'être augustes avant de paraître odieux, et les hommes sont rares qui n'ont point la superstition de leur temps et regardent en face ce que le vulgaire n'ose voir. (OJC, p. 10)

Les efforts pour détruire les préjugés sont probablement peine perdue ; ils n'en sont pas moins louables. La seule révolution souhaitable est intellectuelle, non activiste. Le mot décisif appartient encore une fois à l'abbé :

Il avait à cœur de leur montrer [aux hommes] que leur imbécile nature n'a rien imaginé ni construit qui vaille la peine d'être attaqué ni défendu bien vivement, et que, s'ils connaissaient la rudesse fragile de leurs plus grands ouvrages, tels que les lois et les empires, ils s'y battraient seulement en jouant, et pour le plaisir, comme les enfants qui élèvent des châteaux de sable au bord de la mer. (OJC, p. 17-18)

Car le grand tort des révolutions – qui constitue le troisième point de discussion – est de causer de grands dégâts. Cela tient, d'après Boylesve, à une caractéristique de l'esprit humain,

naturellement rebelle aux changements. « Une idée neuve ne se loge pas plus sûrement dans le cerveau des hommes qu'une balle tirée à cinq cents pas », assure le narrateur du *Carrosse* (p. 56). En conséquence de quoi Boylesve se fie au vieux principe qui veut que le mieux soit l'ennemi du bien, et le conte s'achève sur une fin en demi-teinte, « dans un pays vieux comme le monde, où toutes choses ne se passaient peut-être pas de la manière la plus louable, mais où personne n'était seulement assez avisé pour les concevoir meilleures » (p. 181). Mieux vaut se plier aux traditions que s'exposer aux maux d'une révolution. Une telle conclusion coûte à l'idéaliste refoulé qu'est par ailleurs Boylesve, qui sait voir les dommages des traditions bourgeoises sur les individus. Le bonheur qu'il esquisse ressemble plutôt à un moindre mal, à une volonté de ne pas ajouter de maux supplémentaires aux maux existants.

Boylesve est très certainement allé à l'école d'Anatole France. Ce dernier redoute plus que tout les drames d'une révolution :

Je suis persuadé que l'humanité a de tout temps la même somme de folie et de bêtise à dépenser. C'est un capital qui doit fructifier d'une manière ou d'une autre. La question est de savoir si, après tout, les insanités consacrées par le temps ne constituent pas le placement le plus sage qu'un homme puisse faire de sa bêtise. Loin de me réjouir quand je vois s'en aller quelque vieille erreur, je songe à l'erreur nouvelle qui viendra la remplacer, et je me demande avec inquiétude si elle ne sera pas plus incommode ou plus dangereuse que l'autre. À tout bien considérer, les vieux préjugés sont moins funestes que les nouveaux : le temps, en les usant, les a polis et rendus presque innocents. (JE, p. 66)

Boylesve décline ce credo à tout propos¹. C'est à chaque fois le sceptique qui parle. La présomption révolutionnaire se fonde en effet sur l'assurance qu'il est un monde plus juste, meilleur et plus proche de la vérité. Pour le sceptique, au contraire, l'homme est trop faible pour concevoir des vérités et il ne peut que transiter d'une erreur à l'autre. Boylesve a bien entendu la leçon et confie à son journal cette pensée aux tonalités franciennes : « Entre deux croyances opposées et peu fondées, s'en tenir à l'ancienne avant d'être convaincu de la vérité de la seconde² ».

Cette philosophie du moindre mal a sa traduction politique et conduit Anatole France à une curieuse apologie négative de la république. La république n'est pas le meilleur des régimes parce qu'elle serait intrinsèquement bonne, mais parce qu'elle est le moins révolutionnaire des régimes. Elle donnerait en effet si peu de pouvoirs aux ministres qu'elle garantirait leur innocuité. C'est la brièveté des mandats qui le garantit, car si, parmi les élus, « il s'en trouve encore d'assez habiles pour conclure des traités, régler les finances et pourvoir aux affaires, leurs connaissances ne leur serviront de rien, car le temps leur manquera, et le temps est l'étoffe des grandes entreprises » (OJC, p. 108). Au reste, que la république soit le moins mauvais des régimes

1. Il le répète par exemple dans l'avant-propos des *Opinions de M. Jérôme Coignard* : « 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 » (p. 15).

2. R. Boylesve, note de 1886, cité par É. Gérard-Gailly, *Qui était Mademoiselle Cloque ?*, Le Divan, 1931, p. 76.

ne justifie pas la révolution qui l'instaurerait, cette révolution prodigue du sang des hommes. Par le détour, France laisse entendre qu'il défend la république parce qu'elle est déjà en place, mais qu'il défendrait aussi bien la monarchie si elle était encore instituée. Dans l'avant-propos des *Opinions*, il prétend en effet emprunter à son personnage Jérôme Coignard des pensées pertinentes pour le monde de 1893. Or l'abbé Coignard « n'eût jamais été révolutionnaire » :

Il avait trop peu d'illusions pour cela, et il ne pensait pas que les gouvernements dussent être détruits autrement que par ces forces aveugles et sourdes, lentes et irrésistibles qui emportent tout. (OJC, p. 26)

Être hostile à la révolution, ce n'est donc pas nécessairement rejoindre le camp des contre-révolutionnaires et autres partisans d'une restauration. Le changement est inéluctable, France en a bien conscience et ne le déplore pas. Ces principes politiques rencontrent les principes littéraires précédemment mis au jour. En art comme en politique, être progressiste ou réactionnaire, c'est réclamer un changement brutal (que ce soit une avancée ou un retour). C'est une interprétation possible de l'exergue d'*Ubu enchaîné* (1900), qui semble à propos :

Père Ubu. – Cornegidouille ! nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines ! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés.

Les classiques réactionnaires, démolisseurs de ruines, pousseraient à son comble le geste moderne, alors même qu'ils croient échapper à la modernité. C'est là tout le paradoxe inhérent à la modernité qui, par la révolution permanente qu'elle réclame, légitime sa propre destruction en co-produisant modernité et contre-modernité. Or France, Boylesve et Régnier échappent justement à ce système, eux qui ne prônent ni la *révolution* (comme les modernistes) ni la *contre-révolution* (comme les classiques réactionnaires), mais une forme d'*évolution*, dont il faut dire un mot.

D'abord, il convient d'insister sur leur conscience des lents changements qui travaillent le monde. Le fixisme représente à leurs yeux un danger et conduit paradoxalement aux révolutions : croire en des entités éternelles (une beauté essentielle, un génie français, etc.) conduit à penser que ce qui a toujours été là doit toujours être, et que ce qui change malgré tout est une perte accidentelle et injuste contre laquelle il faut lutter. Le mythe de l'âge d'or justifie toutes les guerres. Boylesve en a bien conscience, lui qui, au contraire, accueille les changements avec bienveillance. La première épigraphe du *Carrosse*, « La nature a attaché sa malédiction à l'immobilité¹ », est éloquente, ainsi que le titre doucement ironique du chapitre IV, « Même dans le merveilleux le temps passe ». Les personnages sont frappés par ce curieux phénomène psychologique qui les conduit à croire que ce qui est a toujours été. La magie fait-elle un beau jour sortir de terre les logis des deux fées, quelque temps plus tard, « les deux pavillons, qui

1. Il est emprunté à Goethe (*Conversations*).

étaient toujours là, faisaient partie des images familières, non seulement des bûcherons mais de leurs amis, comme si ces bâtiments eussent existé du temps de leurs pères, aïeux et bisaïeux » (p. 73). Anatole France aussi se fie en ces lents changements, qui ne brusquent pas trop les habitudes de vie et de pensée et que les hommes finissent par admettre insensiblement. Tout républicain qu'il est, il regarde d'un mauvais œil ceux qu'il appelle les « jacobins » : « ils demanderont des fruits à des arbres sans racines¹ », aurait-il dit. Marie-Claire Bancquart note son hostilité à la Commune et aux Réformes des années 1880 ; comme Jean Jaurès, il place plutôt ses espoirs en une mutation progressive des esprits par l'instruction publique, toujours fidèle à une « doctrine des transformations lentes ». Le monde change nécessairement mais lentement, et « Les siècles seuls défont l'œuvre des siècles » (OJC, p. 251). La patience est de mise. Le progrès véritable n'est jamais un produit des volontés individuelles, mais un coup du hasard, un accident. France prête à M. Bergeret cette curieuse analyse :

Se sentant peu propre à dissiper par la raison les préjugés héréditaires, [le peuple] conserve prudemment l'héritage de fables qui lui viennent des aïeux. Cette espèce de sagesse le garde des erreurs qui lui seraient trop nuisibles. Il s'en tient aux erreurs éprouvées. Il est imitateur ; il le paraîtrait davantage, s'il ne déformait involontairement ce qu'il copie. Ces déformations produisent ce qu'on appelle le progrès².

Le peuple, par nature conservateur, est le paradoxal agent du progrès nécessaire, un progrès pensé non pas comme tension volontaire vers un idéal, mais comme suite d'événements tant aléatoires qu'inconscients.

Cette pensée évolutionniste³ conduit à une hétérochronie, c'est-à-dire à une prédisposition à voir la continuité plutôt que la rupture, et même à y voir un rapport sain à l'histoire collective comme individuelle. Concevoir le temps présent et à venir dans sa solidarité avec le passé paraît à ces hommes une faculté salubre. Le malheur de Nicolas de Galandot, héros de *La Double Maîtresse*, vient précisément de son incapacité à analyser son présent à l'aune des expériences antérieures. Explicitement, son asservissement à la courtisane Olympia est « une habitude d'autant plus surprenante que les causes en demeuraient obscures et secrètes pour tous ceux qui ignoraient les circonstances de la vie de M. de Galandot et comment le passé s'en reliait par un nœud subtil et inattendu à l'inexplicable présent » (DM, p. 272). Incapable de faire retour sur soi, Nicolas est aussi incapable d'évoluer et le temps n'est pour lui qu'une répétition sans relief. Le jeu de focalisation le traduit bien et c'est à dessein que le narrateur hésite entre le point de vue de Nicolas, ignorant son passé et aveugle à sa situation présente, et le point de vue omniscient de celui qui possède les clefs du passé de Nicolas, et avec elles celles qui donnent sens à son présent.

1. D'après M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, op. cit., p. 126.

2. A. France, *L'Anneau d'améthyste* (1899), Calmann-Lévy, 1921, p. 261.

3. Ce n'est pas un hasard si France est un promoteur du darwinisme.

Cette façon d'inscrire les êtres et les œuvres dans un temps continu est chez Régner une habitude de pensée. Même lorsqu'on l'invite à parler des poètes du futur, à l'occasion d'une conférence, il commence par établir leur lien avec les poètes du passé :

Il est difficile de dire – comme je m'y suis engagé par le titre même de cette Conférence – ce que sont les Poètes d'aujourd'hui et ce que pourra être la Poésie de demain, sans y joindre quelques mots sur ce que furent les Poètes et la Poésie d'hier¹.

Cette disposition à voir la continuité, à ne penser le neuf que dans ses rapports avec l'ancien se perdra avec le triomphe du modèle avant-gardiste qui guidera la pensée du XX^e siècle, si l'on écoute Julien Gracq :

La nouveauté, qui ne venait au monde autrefois, et qui même n'était acceptée, que traînant encore collées à elle les débris de la coquille de son œuf cassé, semble ne s'imposer aujourd'hui que si, rejetant tout ce qui n'est pas de son espace et de son domaine, elle arrive du premier coup à sa forme de cristallisation. Et, cette exigence, nous la projetons rétrospectivement dans l'histoire de la littérature, privilégiant – au détriment des œuvres de transition et des œuvres inconsciemment grosses de l'avenir – toutes les formes clairement agressives de la rupture².

La nouveauté ne nous apparaît plus que lorsqu'elle apparaît à l'état pur, sans mélange ; nous sommes fascinés par ce qui fait « type ». Les conséquences sur la constitution d'un patrimoine littéraire sont majeures ; nous aurons à y revenir. Pour l'heure, la conclusion revient à Walter Benjamin, qui a bien vu qu'une intelligence étroite du progrès, qu'un intérêt exclusif pour la nouveauté prochaine conduit à une compréhension erronée de l'histoire. Trop accorder au progrès autorise en effet à « s'effarmer que les événements que nous vivons soient "encore" possibles au XX^e siècle³ » plutôt qu'à analyser lucidement ces événements en eux-mêmes, en vue d'en résoudre les problèmes. Car « un tel étonnement ne mène à aucune connaissance⁴ ». Le progrès, parce qu'il serait « illimité » et « irrésistible », ramènerait le temps à un donné « homogène et vide »⁵, dans une vision fort éloignée de l'hétérochronie récursive et fertile des Classiques.

2. Décadents ?

« Ancien et moderne, classique et romantique, tradition et originalité, routine et nouveauté, imitation et innovation, évolution et révolution, décadence et progrès⁶ ». Dans cette liste d'opposés établie par Antoine Compagnon, le dernier couple arrête l'attention. Mettre en cause l'idée de progrès ou son bien-fondé vaut-il adhésion décadentiste ? Avant de céder place aux

1. H. de Régner, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain » (1900), art. cité, p. 307.

2. J. Gracq, *En lisant en écrivant* (1980), *op. cit.*, p. 751.

3. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1946), *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 433.

4. *Ibid.*, p. 433.

5. *Ibid.*, p. 439.

6. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 16. L'auteur précise : « Ces couples ne sont pas synonymes, mais on conçoit bien qu'ils forment un paradigme et qu'ils se chevauchent ». Nous en avons déjà interrogé la plupart.

nouveaux classiques, le siècle finissant a marqué les esprits par ces négateurs du progrès que furent les Décadents¹. Régnier, France ou Boylesve entretiennent-ils le moindre rapport avec ces écrivains contemporains ?

Si à l'évidence Anatole France est bien peu suspect d'extravagances décadentes², en revanche, ses deux cadets entretiennent avec cette esthétique des liens plus opaques. Le jeune Régnier, notamment, a pu faire preuve d'un sens décadent de la provocation. On trouve par exemple dans ses archives des années 1887-1888 une savoureuse parodie du Décalogue et des préceptes évangéliques, *L'Évangile moderne ou La Mauvaise Nouvelle*³ :

1. Laisse-toi corrompre.
2. Fais le bien pour qu'on te fasse du mal et que tu puisses te venger.
3. Note soigneusement tout le mal qu'on te fait pour pouvoir un jour le rendre au centuple.
4. Méprise ton père. [...]

Ces quarante-et-uns aphorismes, probablement co-écrits avec son ami Francis Vielé-Griffin, ont tout du divertissement potachique ; ils ne s'en inscrivent pas moins dans le champ des sulfureux détournements bibliques chers à l'époque⁴. La tentation transgressive, chez Régnier, n'est pas seulement d'ordre religieux. Nathalie Prince recense bien des emprunts à l'imaginaire et à l'imagerie fin-de-siècle dans *La Double Maîtresse* et *Le Passé vivant*⁵. Selon cette lecture, Nicolas de Galandot et Jean de François rejoignent une longue liste de nobles fin-de-race. Leurs châteaux menacent ruine et marquent la dégénérescence de leurs familles, dégénérescence que signalent encore des désirs érotiques déviants. Nathalie Prince relève à ce propos les rapports incestueux que M. de Mausseuil eut avec sa sœur M^{me} de Galandot ; ou encore les « désirs secondarisés » de Nicolas, réduit au voyeurisme par sa maîtresse Olympia, type de femme fatale, dévoreuse et sans âme.

Qu'un attrait décadent perdure à la marge des romans les plus classiques de Régnier est peu contestable. Ainsi, *Les Rencontres de M. de Bréot* offre, par l'histoire enchâssée de la Duchesse de Grigny, une véritable nouvelle décadente, pièce détachable qui trouverait avantageusement place parmi *Les Diaboliques* de Jules Barbey d'Aureville (si tant est que *Les Diaboliques* soient des nouvelles décadentes). M. Herbou y raconte la vengeance longuement mûrie de la Duchesse

1. Cette désignation rassemble sans doute des auteurs fort disparates qui, tous, ne s'en sont pas réclamé, de Joris-Karl Huysmans à Joséphin Péladan, de Jean Lorrain à Marcel Schwob, de Barbey d'Aureville à Rachilde. Un culte de l'artifice et de la sophistication, un pessimisme historique, une morale volontiers transgressive les rassemblent cependant. D'autre part, leur haute idée de l'art, dont ils font un sacerdoce, engage un processus de divorce entre la littérature et la vie.

2. Les auteurs décadents l'irritent par leur individualisme, qui est pour lui la marque même de « la décadence, l'irréparable et rapide décadence. Les belles époques de l'art ont été des époques d'harmonie et de tradition » (« Demain », VL2, p. 199).

3. Ce petit texte, conservé à la Bibliothèque de l'Institut sous la cote Ms. 6300-7, est resté inédit du vivant de Régnier. Il a été publié pour la première fois dans la revue *Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, p. 15-17. Une notice établie par F. Javourez et nous-même l'accompagne.

4. On peut songer aux *Blasphèmes* (1884) de Jean Richepin ou aux *Oraisons mauvaises* (1900) de Remy de Gourmont, mais aussi à l'iconographie (les gravures de Félicien Rops ; les huiles de Gustav Adolf Mossa, etc.).

5. N. Prince, « Deux romans, cinquante nuances de Régnier », *Tel qu'en songe*, n° 3, 2017 (à paraître).

de Grigny, cette autre Duchesse d'Arcos de Sierra Leone¹ qui, comme l'héroïne de Barbey d'Aurevilly, épouse l'assassin de son amant pour l'avilir en se donnant à tous. La réponse du mari à la découverte de cette trahison fait écho aux contes les plus cruels de la Décadence. Le duc livre en effet son épouse à une mort infamante où le grotesque se conjugue au tragique d'une façon grinçante, un cortège de sept misérables déguisés en allégorie des péchés capitaux faisant escorte au cercueil. Misogynie et pessimisme sur la nature humaine rappellent une morale décadente, – sans qu'on doive toutefois en conclure que Régnier ait lui-même épousé cette morale, ou même qu'il se soit complu dans cette esthétique à l'exclusion de toute autre.

Certaines nouvelles de Boylesve pourraient également trouver place dans des anthologies décadentes. « La Danseuse de Tanagre », conte recueilli dans *Nymphes dansant avec des Satyres*, reprend un thème cher aux esthètes de la fin-de-siècle². Le narrateur, qui s'exprime à la première personne, rapporte son amour pour une statuette de la Grèce antique représentant Éros. Son récit révisé le mythe de Pygmalion : le sculpteur, nommé Douris, s'éprend de son œuvre au point de délaisser sa jeune femme, Simonide, qui lui sert pourtant de modèle. Simonide en meurt, par l'effet d'un transfert entre la vie et l'art qui n'est pas sans rappeler *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde (est-ce à dessein que le nom de Douris évoque celui de Dorian ?).

Dans un autre genre, la nouvelle intitulée « L'idole d'automne » (*Le Pied fourchu*) est très marquée par l'imaginaire décadent. En voici un aperçu. Il est question d'une jeune femme, l'idole automnale du titre :

Je me l'imaginai, des saisons entières, endormie en quelque trou de province, la sève retirée comme les plantes à l'hiver, un masque sur le visage lui gardant les traits contre les ans et les lois naturelles, économisant sur le temps et sur sa fortune sans doute, morte dix mois, ressuscitant quelques semaines, admirable conserve et fastueuse déité, dans le demi-jour de novembre, en face de tout ce monde las de soleil et las de beauté, qui n'avait plus à s'éprendre que de ce qui était viol, disharmonie, étrange. (PF, p. 104)

Les motifs fin-de-siècle abondent : serre, masque, beauté expirante, posture alanguie de phtisique. La métaphore de la sève introduit une confusion entre règne végétal et animal. La morbidité devient objet esthétique ; l'immoralité, objet de désir. Enfin, le mythe éclaire ce portrait pour lui conférer une portée allégorique : le personnage est une Perséphone des temps modernes, prise dans un temps cyclique qui voit alterner saison vitale et saison mortifère. Dans une surenchère décadente, Boylesve modifie d'ailleurs le mythe, et ce n'est pas seulement six mois que la jeune femme passe en Enfer, mais dix.

1. C'est le nom de l'épouse vengeresse de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, « La Vengeance d'une femme », *Les Diaboliques* (1874).

2. La rivalité entre l'art et la vie relève d'un mythe souvent remotivé, depuis l'antique histoire de Pygmalion jusqu'à *L'Œuvre* (1886) de Zola, en passant par *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac. Dans ces récits très différents, l'œuvre vampirise le créateur ou le modèle jusqu'à mettre leur vie en péril.

Cyclique ou itératif : le temps décadent est en effet un temps qui ne progresse plus¹, qui est la négation du temps des modernes, orienté vers le futur. Les nouveaux classiques de la fin du siècle semblent bien entretenir avec les Décadents un même rapport au temps. Pour les uns et les autres, l'avenir est oblitéré. Être classique, pour beaucoup, c'est se retrancher dans un passé regretté. C'est en ce sens que Jean-Christophe Abramovici interprète la passion que l'époque a nourri pour le XVIII^e siècle : « les artistes revisitaient les modèles du passé pour mieux marquer leurs distances à l'égard d'un art contemporain jugé violent et iconoclaste, esclave du sacro-saint mythe du progrès² ». L'historien des années 1930, Henri Peyre, l'a bien vu :

Prôner le classicisme de nos jours, c'est donc, avant tout, protester contre le présent ; c'est renier l'héritage du passé immédiat (tout principalement, du romantisme, et de ses rejetons : naturalisme, naturisme ou symbolisme) ; c'est invoquer le XVII^e siècle pour accabler le XIX^e³.

En vérité, Décadents et nouveaux classiques partagent un même sentiment de dégradation en cours. Seulement, les premiers s'y complaisent quand les seconds s'en indignent et nourrissent de cette indignation leur dégoût du présent. Le même mythe de décadence est pourtant relayé par ces classiques réactionnaires, et notamment par Charles Maurras, qui intitule un chapitre de son essai sur *L'avenir de l'intelligence* (1905) « Grandeur et décadence ». Dans ce chapitre, il étudie le cheminement qui mène des « grandeurs passées » à la « défaite de l'intelligence » contemporaine⁴. C'est une contre-histoire qui fait du XIX^e siècle l'émanation du XVIII^e rousseauiste abhorré : un siècle de décadence annoncé. D'où on peut déduire à la suite d'Henri Peyre que les maurrassiens sont avant tout classiques en haine du présent.

Dans ces deux lectures de l'histoire, néo-classique et décadente, l'avenir est verrouillé, et le progrès est l'instrument même d'un futur odieux :

À contre-courant de l'idéologie du progrès née dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les lettrés des années 1880 en reviennent à une vision cyclique de l'Histoire, faite d'alternance de grandeurs et de décadences. Mais alors que les Classiques recouraient au schéma des cycles pour célébrer la grandeur de leur temps, les décadents se complaisent dans une vision panoramique des chaos de l'Histoire⁵ [...].

On peut extrapoler ces observations de Jean-Christophe Abramovici : les classiques de lignée maurrassienne, de fait, sont des décadents malheureux et récalcitrants, quand les Décadents à proprement parler sont des décadents satisfaits et qui trouvent leur compte dans la décadence.

1. V. Jankélévitch fut des premiers à remarquer cette spécificité du temps décadent (« La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 4^e trim. 1950, repris dans *Philosophie morale*, Flammarion, 1998, p. 387-418).

2. J.-Ch. Abramovici, présentation du numéro collectif « Le XVIII^e – 1900 », *Littérature et nation*, *op. cit.*, p. 5.

3. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, *op. cit.*, p. 175.

4. L. Daudet marche dans ses pas en publiant le pamphlétaire *Stupide XIX^e siècle* (1922).

5. J.-Ch. Abramovici, « Curiosa. L'ambigu retour du XVIII^e galant », « Le XVIII^e – 1900 », *Littérature et nation*, *op. cit.*, p. 75.

Les deux attitudes se signalent par ce que Jean-Christophe Abramovici appelle un « déni de l'Histoire », qu'il faudra continuer à interroger chez France, Boylesve et Régnier.

Le dégoût du présent, Régnier l'éprouve au moins dans ses jeunes années. L'époque actuelle est méprisable : « Ce qu'il y a d'un peu délicat dans l'homme, songe-t-il, ne sympathise qu'avec des fantômes et des ombres » (C., 1890, p. 226) ; le passé sert de rempart à la vulgarité du présent, il « est une sorte de vestiaire d'âmes, où nous cherchons de quoi déguiser le présent » (C., 1889, p. 165). Tentation mélancolique de la jeunesse, ou sentiment profond ? On peut se le demander. *Le Passé vivant*, roman plus tardif, délègue de tels sentiments au personnage de Charles Lauvereau, historien esthète qui déclare vivre dans le passé pour s'épargner les tourments du présent. La vie, toutefois, le rattrape et la lutte pour lui échapper est vouée à l'échec : il aime malgré lui une actrice, Janine. Au milieu du roman, il résiste encore. Ce passage retrace son combat intime par discours indirect libre :

N'avait-il pas un [...] remède dont il lui fallait user énergiquement : ce passé où il avait transporté sa véritable existence ? Au lieu de vivre Charles Lauvereau, que ne vivait-il Jacques Casanova ? Le mieux encore, pour être tranquille en ce monde, c'est de se réfugier dans la peau de quelque personnage d'autrefois. (PV, p. 166)

Mais la distance de Régnier est aisément perceptible : Lauvereau se démènera en vain et finira par capituler. Vouloir échapper au présent est une folie, semble murmurer l'auteur. L'autre personnage central du roman, Jean de François, payera de sa vie son incapacité à s'émanciper du passé.

L'idée qui se répand d'un déclin historique – intellectuel, culturel voire civilisationnel – s'accompagne de celle d'un déclin linguistique. C'est encore une même croyance qui caractérise Décadents et classiques de la nouvelle heure : la langue se délite et perd du prestige qu'elle avait conquis au XVII^e siècle. La prédominance du modèle organique le dit bien et Brunetière, en 1883, s'appuie sur La Bruyère pour défendre l'idée que les langues naissent, s'épanouissent et meurent. Il existe donc, selon cette vision, un moment de perfection de la langue qui succède à sa formation et précède sa décadence. Chez Brunetière, la délimitation du classicisme est corrélée à cette périodisation et pour lui, ne peut être classique que ce qui appartient historiquement à un moment d'apogée linguistique. Une œuvre produite hors d'un tel moment « eût eu d'autres qualités, si l'on veut, toutes les autres qualités que l'on voudra, mais elle n'eût pas eu les qualités qu'elle tient de sa coïncidence avec le point de perfection de la langue, et si le mot de classique a du sens, il n'est pas permis de nier que ce soient ces qualités-là qu'il vise avant et par-dessus toutes les autres¹ ». Ce qui a pour effet paradoxal de rapprocher les classiques de la fin du XIX^e siècle de leurs contemporains décadents : pris dans un même processus de déchéance linguistique, les premiers pas plus que les seconds ne sont à proprement parler des

1. F. Brunetière, « classiques et romantiques », art. cité, p. 420.

Classiques. Une même croyance (l'appartenance à une époque de déclin) rassemble ces deux mouvances littéraires, bien que des attitudes toutes différentes les distinguent. En effet, les nouveaux classiques tiennent les Décadents pour responsables de ce déclin et entendent bien y remédier, quand ceux-ci cultivent au contraire les raffinements d'une langue délibérément crépusculaire¹. Les Décadents sont plutôt enclins à renouer, même « lorsqu'ils n'y font pas explicitement référence, avec les merveilleuses trouvailles de la Renaissance et de l'âge baroque² », comme l'observe Éloÿse-Abella Aart. Écartant le modèle réputé parfait de la langue classique pour la gauchir au contraire, « la langue française se créolise sous l'impulsion frénétique de ces chercheurs d'or³ », quand Régnier, Boylesve et France éloignent le spectre décadent par leur langue classicisante⁴.

Notre quatrième chapitre⁵ a montré en effet combien l'amour d'une langue saine, énergique, vivante, est inscrit au principe de leur poétique, et l'on s'étonne peu que France ait barré l'entrée du Parnasse à des poètes comme Mallarmé, ou que Régnier ait eu en horreur les affectations d'un Montesquiou. Aux côtés des néo-classiques de leur temps, ils déplorent que « le beau langage s'en [aille]⁶ ». C'est bien en la langue classique que Boylesve place ses espoirs. Pour lui, sauver la langue, ce n'est rien de moins que sauver la civilisation :

C'est le langage qui disparaît. [...] quand le Verbe n'existera plus ou ne sera que très difficilement trouvé par l'esprit, les sentiments, les idées mêmes disparaîtront. Le langage a été la marque du commencement de la civilisation ; sa suppression coïncidera avec le retour à la barbarie⁷.

Dans l'esprit du temps, restaurer la langue de la civilisation par excellence, la langue des Classiques, c'est vouloir revitaliser une langue que les Décadents aiment dans son agonie.

Dans une conférence prononcée en 1900, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », Régnier exprime en fait une position très nuancée sur la Décadence, qu'il définit avec clarté. Il distingue deux acceptions du terme. Selon la première, « une littérature de Décadence est une littérature qui a pour principe et pour usage le pastiche et l'imitation⁸ ». Cette littérature, qu'il

1. Dans *La Décadence : le mot et la chose* (*op. cit.*), J. de Palacio montre comment la Décadence fut perçue comme « une nouvelle préciosité ». La Décadence, qui réhabilite le sonnet d'Oronte contre Alceste, serait bien alors le pendant du classicisme dans sa culture assumée de sophistication, son goût de la néologie et des archaïsmes, son style qui ne purge ni solécismes ni barbarisme et se veut singulier à l'extrême. Les esprits plus mesurés du temps les ont pour ces raisons traités en « précieuses ridicules ».

2. É.-A. Aart, « Poétique de la Décadence », *Critique*, t. LXVIII, n° 780, mai 2012, p. 445.

3. *Ibid.*, p. 446.

4. Chez Régnier, visiblement, des *Contes à soi-même* (1893) à *La Canne de Jaspe* (1897), le spectre de la décadence se dissipe. B. Vibert, dans son édition scientifique de *La Canne de Jaspe* (*op. cit.*), a montré comment, par ses corrections, Régnier œuvre dans le sens d'une simplification classique.

5. Chap. IV, « Autoportraits de France, Régnier et Boylesve en écrivains classiques », p. 221 *sqq.*

6. Dans une lettre à F. Vielé-Griffin, H. de Régnier se montre exaspéré par le vocabulaire de son temps : « Je médite en ce moment des arrangements de bibliothèque ingénieux. Il faut bien caser les mauvais livres que l'on a quand on a le goût d'en avoir. Je tiens cette habitude des hommes du XVII^e siècle. Ils appelaient cela leur "cabinet", nous appelons cela nos bouquins. Le beau langage s'en va » (27 mai 1891, *Correspondance (1883 - 1900)*, *op. cit.*, p. 596).

7. R. Boylesve, note s. d., *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 326.

8. H. de Régnier, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », art. cité, p. 320.

propose de baptiser plus justement « littérature en Décadence », il la condamne. Il y assigne très explicitement les néo-classiques de tous les temps, confirmant la porosité entre ces classicismes tardifs (à son sens dénaturés) et une forme de décadence (prise dans son sens propre négatif). Il propose ensuite une seconde acception du terme, celle qui érige la Décadence en esthétique à part entière. Il cite les propos de Théophile Gautier sur Baudelaire :

Le style de décadence n'est autre chose [...] que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent, à leurs soleils obliques, les civilisations qui vieillissent. Style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant de rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe, sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. Ce n'est pas chose aisée, d'ailleurs, [...] que ce style méprisé des pédants, car il exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore¹.

Comme Gautier, Régnier opère un renversement positif de la notion. À la date de cette conférence du moins, Régnier est loin d'être hostile à un certain « byzantinisme ». Un subtil distinguo explicite une nouvelle fois la manière dont il entend l'originalité, conciliant la recherche de nouveauté et le refus de la mode, reprenant aux modernistes leurs prérogatives sur le nouveau :

Ce qui persévéra [des Décadents] fut la sève vivace qui les animait, le désir de créer du neuf, de trouver des moyens nouveaux d'expression et des nuances nouvelles de sentiment, non pas de créer une mode en poésie, mode curieuse et subtile, mais de la ramener à son devoir éternel² [...].

De là à faire des Décadents les vrais classiques de la fin du XIX^e siècle, il y a peu³.

Au-delà du sentiment linguistique, la conscience du temps, chez France, Régnier et Boylesve, obéit-elle vraiment à un modèle décadent ? Comme ses contemporains, Anatole France est bien hanté par l'idée du temps qui passe, temps irréversible et destructeur. Mais cette pensée n'a rien de typiquement décadent au sens restreint du terme ; elle tient plus généralement du *memento mori* des philosophes de tout temps⁴. « Le temps, dans sa fuite, blesse ou tue nos sentiments les plus ardents et les plus tendres » (JE, p. 98), constate-t-il à plusieurs reprises. Pourtant, à la différence des décadentistes, France vit le temps davantage comme transformation que comme perte, pour reprendre nos conclusions antérieures. Il s'en prend sans équivoque aux Cassandre de la décadence :

1. *Ibid.*, p. 321.

2. *Ibid.*, p. 325.

3. Pour être exact, ultérieurement, Régnier montrera plus de réserve à l'égard des essais décadent-symbolistes, à commencer par les siens. Il commente les désapprobations de Sully Prudhomme à leur endroit et lui donne raison *a posteriori* : « Plus tard, j'ai reconnu le bien-fondé de certaines et j'ai constaté l'erreur de plus d'une des nouveautés qui me paraissaient alors essentielles » (H. de Régnier, « Sully Prudhomme », *Nos rencontres*, Mercure de France, 1931, p. 17). Mais s'il dénigre *certaines* nouveautés d'autrefois, il ne remet pourtant jamais en cause *la* nouveauté en tant que telle.

4. Nous développons plus bas, p. 562 *sqq.*

Beaucoup de gens, aujourd'hui, sont persuadés que nous sommes parvenus à l'arrière-fin des civilisations et qu'après nous le monde périra. [...] Pour ma part, je ne découvre dans l'humanité aucun signe de déclin. J'ai beau entendre parler de la décadence. Je n'y crois pas. Je ne crois pas même que nous soyons parvenus au plus haut point de civilisation. (JE, p. 87)

Dans une sagesse toute montaignienne, il relativise les mutations réelles, fruits d'impressions qui légitiment avec le même tort la foi en un bon vieux temps regrettable (chez les pessimistes) et en un lendemain radieux (chez les optimistes). Sans doute aurait-il pu dire comme Bernanos qu'un optimiste est un imbécile heureux et un pessimiste, un imbécile triste ; car si France ne donne pas son approbation aux progressistes, il ne la donne pas davantage aux chantres de la décadence. Les premiers se reposent sur la foi en un nouvel âge d'or quand les seconds le situe dans un passé perdu. Les personnages de sage contestent régulièrement ces deux pensées symétriques et, au fond, égales : pas d'âge d'or, ni révolu ni à l'horizon. Paul Valéry formule une même intuition : « En somme, à l'idole du Progrès répondit l'idole de la malédiction du Progrès ; ce qui fit *deux lieux communs*¹ ». Le progrès positif s'appuie sur les mêmes principes que le progrès négatif : celui d'un changement aligné sur la courbe d'une fonction linéaire, croissante ou décroissante. Rejetant ce modèle, le sage Brotteaux contre-balance la dangereuse foi utopiste d'Évariste Gamelin dans *Les dieux ont soif*, de même que M. Bergeret, dans *L'Orme du mail*, argumente contre l'abbé Lantaigne :

– Les hommes furent jadis ce qu'ils sont à présent, c'est-à-dire médiocrement bons et médiocrement mauvais.

– Non pas ! répliqua M. Lantaigne, les hommes étaient vigoureux par le caractère et par la doctrine au temps où Raimund le Grand [...] enseignait dans cette ville [...]².

France porte cette idée avec ténacité d'un roman à l'autre, d'un article à l'autre, même si, çà et là, il se laisse prendre à une rhétorique des « sociétés déjà vieilles », de « l'heure exquise des premiers déclinés » (VL2, p. 201). Ces contradictions occasionnelles sont surtout des effets de style abreuvés aux discours ambiants, et France demeure le sceptique qu'on sait. À moins de penser, avec Paul Bourget, que le scepticisme est un trait de décadence³, France est plus proche, par la tournure d'esprit, de Pyrrhon ou de Montaigne, qui ont suspendu prudemment leurs conclusions, que d'un Schopenhauer, chez qui (selon une lecture peut-être un peu sommaire) la critique du progrès mène au pessimisme ou au nihilisme.

Même quand il semble aller dans son sens, Anatole France retourne contre la décadence ses propres armes. M. Bergeret rétorque à l'abbé Lantaigne, qui annonce la catastrophe prochaine :

1. P. Valéry, « Propos sur le progrès » (1929), *Regards sur le monde actuel*, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 1931.

2. A. France, *L'Orme du mail*, *op. cit.*, p. 98.

3. « S'ils [les décadents] sont incapables des dévouements de la foi profonde, n'est-ce point que leur intelligence trop cultivée les a débarrassés des préjugés, et qu'ayant fait le tour des idées, ils sont parvenus à cette équité suprême qui légitime toutes les doctrines en excluant tous les fanatismes ? » (P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine : théorie de la décadence* (1883), *op. cit.*, t. I, p. 22.

La vie est, par elle-même, une catastrophe. [...] C'est une catastrophe incessante, puisqu'elle ne peut se manifester que dans un milieu instable et que la condition essentielle de son existence et l'instabilité des forces qui la produisent. La vie d'une nation, comme celle d'un individu, est une ruine perpétuelle, une suite d'écroulements [...] ¹.

France, à travers son personnage, remplace la surenchère du toujours-pire par la monotonie du toujours-pire. La contradiction apparente d'une catastrophe perpétuelle comme seul état d'équilibre peut être levée, par un modèle évolutionniste qui supporte en fait une lecture bien personnelle. Une préface donne à France l'occasion de préciser sa pensée :

La société qui se prépare ne sera sans doute ni bien plus méchante, ni bien plus malheureuse que la nôtre, ni même très différente. Elle sera probablement plus démocratique et plus utilitaire. [...] Ne nous donnons pas le travers d'annoncer la fin du monde. Ne comptons pas non plus sur un retour prochain de l'âge d'or et croyons plutôt que l'homme de demain se conduira aussi doucement qu'il est possible à un animal carnassier doué de quelque réflexion et vivant en société ².

Ainsi le monde change *et* reste le même, en vertu de ce qu'on pourrait appeler la loi des transformations anodines. Les changements sont réels, mais n'affectent guère l'ordre du monde.

Boylesve n'est pas aussi imperméable aux impressions décadentes. En un sens, il est plus schopenhauerien ³ que France qui nie progrès et décadence tout ensemble. Boylesve, lui, ne nie pas le progrès, mais y voit une forme paradoxale et sournoise de décadence. M. Pouchard, le personnage du *Confort moderne*, est son porte-parole lorsqu'il oppose progrès moral et progrès technique. Il redoute que l'homme, étourdi par « l'évolution économique » qu'entraîne la seconde forme de progrès, « ne devienne lui-même le serviteur, de plus en plus abêti, de la machine sans cesse perfectionnée avec un effort moindre, et alors c'est une espèce de retour à l'état barbare » :

En résumé, ou l'homme se dispose à rejoindre la brute à une vitesse de cent cinquante kilomètres à l'heure, et je me retourne en arrière avec dégoût ; ou bien il demeure un être moral [...] ⁴.

Dans cet « évolutionnisme à rebours ⁵ », le progrès technique est un facteur de régression, et rapide encore. De la nouvelle au roman moderne, du conte classique au journal, l'idée traverse toute l'œuvre ⁶. Le narrateur de *Mon Amour* s'emporte dans une diatribe de même essence :

Ils aiment le bruit, le tintamarre, le charivari infernal. La plénitude de la santé physique, le corps flatté par l'exercice et mille soins, une sorte d'inconscience heureuse les reportent à leurs

1. A. France, *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 244.

2. A. France, Préface à *L'Année littéraire* de Paul Ginisty (7^e année, 1891), Bibliothèque-Charpentier, 1892, p. VIII-IX.

3. « Le progrès c'est là votre chimère. Il est le rêve du XIX^e siècle comme la résurrection était celui du X^e ; chaque âge a le sien. Quand, épuisant vos greniers et ceux du passé, vous aurez porté plus haut encore votre entassement de science et de richesse, l'homme en se mesurant à un pareil amas en sera-t-il moins petit ? » (A. Schopenhauer, *Parerga et paralipomena*, 1851).

4. R. Boylesve, *Le Confort moderne*, *op. cit.*, p. 14.

5. J. de Palacio emploie cette expression au chapitre VI de *La Décadence : le mot et la chose* (*op. cit.*).

6. Les « condamnations mélancoliques que cet écrivain portait sur son temps » sont commentées par R. Dunan, *La Philosophie de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 51.

origines primitives, et d'ingénieux Américains, pour fournir les rythmes musicaux qui s'adaptent exactement aux civilisés d'aujourd'hui, n'ont eu qu'à les emprunter aux nègres¹.

Ce temps itératif est bien un temps décadent, et les civilisations parvenues à leur terme confinent aux civilisations alors dites primitives. Voyant ses contemporains danser à un bal, le narrateur a « l'illusion [d'aboutir] à l'extrême fin des civilisations qui ont enseigné à l'homme tant de manières, de si contenues, de si saugrenues et de si charmantes, et [de voir] le monde qui recommençait² ». Le *Carrosse* se veut l'apologue de cette idée, comme Boylesve le confie à un correspondant :

À mon avis, le monde un jour a fait fausse route : c'est le jour où l'infernal génie de l'application des sciences à la matière s'est développé. On a cru que le monde renaissait ; la plupart des hommes ont trouvé là à satisfaire leurs instincts ; la science appliquée correspond à un des goûts humains les plus vifs. Mais ce jour a marqué la décadence de l'esprit. Le progrès, s'il existe, consiste dans la culture de l'esprit ; mais l'esprit appliqué à la matière, qui, dans l'acception de tous, engage le monde dans la voie du progrès, inaugure une ère maudite qui aboutit à l'obscurcissement de l'intelligence et au malheur réel des hommes. Tout ceci fait la matière d'un conte de fées³

Boylesve est-il donc un décadent convaincu ? Pas si l'on considère que le Décadent éprouve une jouissance dans la déchéance – déchéance dont précisément Boylesve s'exaspère. Échappant à la fois à l'interprétation décadente et à l'interprétation progressiste de l'histoire, Boylesve propose une autre division historique. Les époques de progrès n'alternent pas avec les époques de déclin ; ce sont les époques dominées par ce qu'il appelle « l'Intelligence » qui alterneraient avec celles où elle fait défaut :

Le monde n'appartient pas à ce que nous appelons l'Intelligence. Lorsque l'Intelligence semble y régner, nous croyons au progrès, nous voyons s'entr'ouvrir les portes de la Terre promise. Illusion ! [...] Ce sont les fleurs de la dernière heure. Nous sommes tout près alors de retomber dans l'obscurantisme le plus épais et de rejoindre les temps barbares. Les temps barbares, c'est la période normale de l'humanité⁴.

Les mots choisis ont des échos bien maurrassiens, et la suite de cette étude s'efforcera de montrer en quoi Boylesve romancier est plus subtile que Boylesve essayiste.

Pas plus que Boylesve Régnier n'est un décadent résigné. Il alimente certes le mythe d'un épuisement de « race » dans l'aristocratie, mais jamais sans montrer l'antidote à côté du poison. Jean de Franois est le dernier de sa famille ; son père échoue à renouveler la lignée comme le pouvait un mariage avec Miss Watson, jeune Américaine en pleine santé (financière notamment⁵).

1. R. Boylesve, *Mon Amour*, *op. cit.*, p. 83-84.

2. *Ibid.*

3. R. Boylesve, « Lettre au R. P. ***, S. J. » (avril 1920), reproduite dans *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 110-111.

4. R. Boylesve, note du 26 janvier 1915, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 232-233.

5. Il est d'ailleurs très symbolique qu'elle emporte finalement les vieilles tapisseries de Valnancé, le château des Franois ruinés, dans le Nouveau monde.

Mais si la branche principale s'éteint, une branche secondaire est promise à développement. « Ces Franois étaient des gens d'un autre âge », déclare le narrateur. « L'avenir appartenait aux Jonceuse¹ » (PV, p. 292-293). Le cousin de Jean, Maurice de Jonceuse, actif, entreprenant, se taille une part de choix dans le monde nouveau. Sans doute, la sympathie de Régnier va bien plus aux perdants de l'histoire qu'aux vainqueurs, qui comme chez Boylesve font figures de nouveaux barbares à leur manière. Mais l'ambiguïté de Régnier est plus grande. Le portrait de Maurice de Jonceuse, lequel manque certes de délicatesse, n'est pas poussé jusqu'à la satire, contrairement aux figures équivalentes chez Boylesve (le jeune Pouchard dans *Le Confort moderne* par exemple).

En fait, Régnier a l'art d'engager des récits dans les voies décadentes pour les en dévier *in extremis*. Son M. de Bréot, par exemple, pourrait, selon une lecture certes un peu forcée, promettre de devenir un nouveau des Esseintes. Amant sans espoir, il songe en effet à enfermer sa mélancolie dans un château aménagé pour une réclusion d'esthète. Mais alors qu'il se rend dans cette retraite, il fait faux bond à sa destinée huysmansienne et va droit à M^{me} de Blionne, la femme désirée, retenue chez elle par un époux jaloux. Le récit s'achève sur une scène de plaisir qui n'a rien de décadent. Globalement, si Régnier relaie des contenus décadents, c'est pour mieux marquer sa désapprobation. Libertin, païen, il chante à sa manière une vitalité qui rend un peu grotesque l'opinion caricaturale d'un Franois père, dont il rapporte les propos au style indirect libre avec un soupçon d'ironie : « Le gâchis d'aujourd'hui présageait les catastrophes de demain » (PV, p. 63).

France, Boylesve et Régnier se soustraient donc largement au système de pensée décadent. La catégorie des antimodernes, explorée par Antoine Compagnon qui y affecte les écrivains « s'emportant contre le dogme du progrès² », leur fait-elle meilleur accueil ?

3. Antimodernes ?

La composition du néologisme laisse croire à une transparence sémantique : les *antimodernes* sont *a priori* les adversaires des modernes. Ce qui laisse tout de même beaucoup d'incertitudes. Quels aspects de la modernité combattent-ils ? Combattent-ils toujours la même modernité ? Par quels moyens ? Quelles idées appellent-ils en renfort ? Dans son livre sur *Les antimodernes* (2005), Antoine Compagnon tente de préciser la notion par approches successives, en passant en revue diverses figures d'écrivains qui semblent attirer une telle appellation, Péguy, Thibaudet, Benda et d'autres.

1. D'autres jeunes aristocrates mettent fin à leur lignée dans les récits de Régnier. Deux couples de frères se répondent dans son œuvre, jeunes nobles affectés de tares diverses, raffinement excessifs et débilité, ou brutalité de sauvages : ni « Les petits messieurs de Nèvres » (*Le Trèfle blanc*, 1899) ni les jumeaux de Pocancy (BP) ne s'avèrent viables.

2. A. Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 238.

En un sens, les antimodernes sont bien, sans surprise, des auteurs froissés par la modernité. Ils opposent « une réaction, une résistance au modernisme, au monde moderne, au culte du progrès, au bergsonisme aussi bien qu'au positivisme », même si leurs réticences marquent « le doute, l'ambivalence, la nostalgie, plus qu'un rejet pur et simple »¹.

En particulier, le progrès suscite leur plus grande réserve ; l'optimisme des Lumières subit leurs assauts². Les antimodernes pensent selon la formule nietzschéenne que « La vie est mauvaise³ » – en quoi on peut bien entendre un écho à la maxime de Régnier « Vivre avilit⁴ ». Surtout, ils sont volontiers anti-rousseauistes et ne croient pas à la bonté originelle de l'homme. Chez Anatole France, la conviction que l'homme n'est pas bon est manifeste, mais elle trouve étonnamment une fonction dans sa pensée humaniste. Dire que la nature est abominable n'est pas chez lui, comme chez les Décadents, le dernier mot de la misanthropie, bien au contraire. C'est même la condition de la bienveillance, d'après le sage Brotteaux, pour qui le rousseauisme justifie la Terreur ainsi que tous les efforts pour rendre l'homme meilleur, guerre, tortures, exécutions. C'est à la condition de ne rien attendre de bon de la part des hommes qu'on peut les regarder sans antipathie, avec une douceur désintéressée et indulgente. Peut-on qualifier d'antimoderne ce singulier anti-rousseauiste non misanthrope ?

Les antimodernes de Compagnon ne sont pas nécessairement des cas isolés ; ils s'inscrivent dans une contre-histoire qui n'a rien de marginal : « À rebours du grand récit de la modernité battante et conquérante, l'aventure intellectuelle et littéraire des XIX^e et XX^e siècles a toujours bronché devant le dogme du progrès, résisté au rationalisme, au cartésianisme, aux Lumières, à l'optimisme historique⁵ [...] ». Ce qu'on observe de façon diffuse et non formelle chez France ou Régnier, des contemporains l'ont théorisé. Camille Mauclair, dans un livre intitulé *Idées vivantes*⁶, condamne ainsi la modernité en raison du divorce qu'elle prononcerait entre la raison et l'esprit, dans une radicalisation du cartésianisme du XVII^e siècle et du rationalisme du XVIII^e siècle. Il analyse le phénomène résultant d'une scission du savoir en deux disciplines autonomisées, lettres et sciences, originellement indistinctes. Pour lui, c'est un grand tort que de les avoir désolidarisées ; esprit et raison doivent aller de pair en toute chose. Car s'il ne doute pas des bienfaits matériels apportés par la science, il met en question sa direction morale, comme le font France et Boylesve. Le culte de la raison conduirait paradoxalement à la dévotion de la raison et par retour des choses, l'ingénieur, adulé, n'est devenu autre qu'« un magicien modernisé⁷ »

1. *Ibid.*, p. 9.

2. « Dans la suite du XIX^e siècle, le trait antimoderne et antiphilosophique le plus visible et symptomatique sera la contestation permanente de la loi du progrès, "fanal obscur" » (*ibid.*, p. 57).

3. F. Nietzsche, *Fragments posthumes* (1888).

4. La formule, qu'on trouve dans ses notes personnelles, prend place dans le recueil d'aphorismes *Donc... (Lui ou Les Femmes et l'Amour* suivi de *Donc... et Paray-le-Monial*, Mercure de France, 1929, p. 119).

5. A. Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 11.

6. C. Mauclair, *Idées vivantes*, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

7. *Ibid.*, « L'esprit scientifique devant les lettres actuelles », p. 169.

aux yeux des foules. Mauclair enregistre une révolution du rapport à la science : la foule, qui l'avait crainte, l'acclame à cor et à cri, tandis que les intellectuels qui y voyaient autrefois la sœur de la philosophie la tiennent désormais en suspicion. Cet autre sceptique du progrès qu'est Henri Massis invoque Renan en renfort de sa pensée : « Au fond, [...] nous sommes dogmatiques comme il y a désormais possibilité de l'être, c'est-à-dire que nous n'embrassons pas telle ou telle chose comme vraie, mais comme plus avancée¹ ». En poussant le constat à son comble, on voit comment le dogme du progrès aurait en fait trahi le projet des Lumières, sous couvert d'y répondre. Progrès et science ne marchent pas de pair ; le progrès n'a plus pour fin le bien ou même vrai ; il ne gravit pas d'échelle éthique ou aléthique : le progrès ne gravit que l'échelle du progrès.

Anatole France et Henri de Régner ne sont pourtant pas Henri Massis ni Camille Mauclair, et il ne faudrait pas pousser le rapprochement jusqu'à l'assimilation. D'ailleurs, Antoine Compagnon laisse penser que les antimodernes ne sont pas des réactionnaires ni des conservateurs à proprement parler, pour la bonne raison qu'ils portent en eux des modernes – aussi et surtout. Le chercheur est explicite : « les véritables antimodernes sont aussi, en même temps, des modernes, encore et toujours des modernes, ou des modernes malgré eux² ». Plus précisément, ils sont « les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés ou encore modernes intempestifs³ ». Antoine Compagnon ne confond pas les « antimodernes authentiques » avec les « traditionalistes » ou avec les écrivains affiliés au « néo-classicisme, académisme, conservatisme », les premiers étant au contraire des seconds « les vrais modernes, non dupes du moderne, déniaisés »⁴. Tous livrent bataille contre la modernité ; mais, si l'on nous passe la métaphore, tandis que les conservateurs et autres traditionalistes mènent contre elle une guerre interétatique, les antimodernes lui déclarent une guerre civile. Il faut entendre l'antimodernité, conclut Antoine Compagnon, comme « la résistance et l'ambivalence des véritables modernes⁵ ». En somme, en vertu du fait qu'il ne serait « de moderne sans antimoderne⁶ », l'antimodernité n'est autre que l'autre face de la modernité.

En premier lieu, si les antimodernes sont « les meilleurs d'entre [les modernes] », c'est parce qu'eux seuls possèdent « une durable modernité »⁷. La formule peut paraître oxymorique si les modernes sont ceux qui, par définition, suivent la mode. Mais l'affection qu'on porte aujourd'hui aux antimodernes d'antan s'expliquerait précisément par leur faculté de se soustraire à la

1. E. Renan cité par H. Massis, *Jugements, op. cit.*, 1923, p. 10.

2. A. Compagnon, *Les antimodernes, op. cit.*, p. 7.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 8 et p. 14.

5. *Ibid.*, p. 17.

6. *Ibid.*, p. 14.

7. *Ibid.*, p. 8.

mode¹. Échappant à la mode de leur temps, ils échappent du même coup au démodé.

En second lieu, les antimodernes nous paraissent « plus modernes que les modernes et que les avant-gardes historiques » en raison de leur attitude critique vis-à-vis de la modernité :

[...] en quelque sorte ultramodernes, ils ont maintenant l'air plus contemporains et proches de nous parce qu'ils étaient plus désabusés. Notre curiosité pour eux s'est accrue avec notre suspicion postmoderne à l'égard du moderne².

« Ultramodernes » voire *métamodernes*, les antimodernes se révéleraient par leur intelligence aiguë de la modernité, dont ils seraient en quelque sorte le surmoi critique³. Ils ne se tiennent donc pas à bonne distance de la modernité comme les conservateurs, mais en surplomb ; loin de lui être étrangers, ils en sont la conscience même. Et bien qu'ils la vivent « comme un arrachement⁴ », ils appartiennent en plein à la modernité, en sorte que :

La tendance ou la tentation antimoderne la plus féconde [...] se trouve [...] chez des hommes qui appartiennent pleinement au monde moderne tout en s'en inquiétant – modernes malgré eux, *Reluctant Moderns* ou modernes réticents –, enfants de la démocratie qui regrettent l'absence d'une société organique et doutent des bienfaits du suffrage universel. Incertains de l'héritage des Lumières et de la Révolution, pessimistes, attachés à une anthropologie du péché originel, aspirant au sublime, ils vitupèrent à jamais. « Inutile Cassandre », comme se qualifiait Chateaubriand en 1830 : c'est pour toujours le cri de reconnaissance de l'antimoderne⁵.

Régnier, France et Boylesve répondent-ils à ces critères ? Le cas par cas est nécessaire. Les trois ne sont pas des modernes acquiesçants, certes ; ils ne sont pas non plus des conservateurs ou des réactionnaires hostiles par principe à toute modernité⁶ et en ce sens, ils sont antimodernes. Mais si France et Boylesve n'ont jamais appartenu à une modernité militante, s'ils ont plutôt été des modernes hors-champ, non institués par les avant-gardes, Régnier, lui, a été à la proue de celles-ci, au moins jusque dans les années 1890. Le moderne serait-il devenu antimoderne alors que se démodait le Symbolisme ? Quant à la portée politique de l'antimodernité, elle oblige aussi à la prudence : Régnier et Boylesve ne sont pas des démocrates convaincus ; en revanche France – l'homme public plus que le philosophe – participa à la vie politique de son temps aux côtés d'ardents défenseurs du suffrage universel, comme Jean Jaurès. Enfin, nos précédentes conclusions écartent les trois écrivains à la fois des « pessimistes » pour qui le monde court à sa perte et des « vitupér[ateurs] » qui vocifèrent contre l'état des choses.

1. F. Javourez pense que « Régnier revient parce qu'il a su se préserver des modes et rester lui-même dans un monde littéraire qu'il n'aimait guère et qui ne le reconnaissait plus » (*Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, *op. cit.*, p. 9).

2. A. Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 9.

3. « [...] les antimodernes ne sont pas n'importe quels adversaires du moderne, mais bien les penseurs du moderne, ses théoriciens » (*ibid.*, p. 24).

4. *Ibid.*, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 216.

6. Voir *supra*, « Pour un classicisme non dogmatique », p. 145 *sqq.*

Un autre embarras s'ajoute à ces réserves. En voulant voir en les antimodernes les « vrais modernes » au prix d'un paradoxe défendable mais acrobatique, Antoine Compagnon demeure implicitement tributaire du principe moderne qui présuppose la supériorité du moderne. Mais ne peut-on être antimoderne sans être malgré tout moderne ? Régnier, France et Boylesve semblent pourtant indiquer que toute position *non* moderne n'est pas nécessairement position *antimoderne* ou position *pro-moderne* qui s'ignore.

La catégorie d'Antoine Compagnon est intéressante en ce qu'elle participe d'une entreprise de réhabilitation d'auteurs souvent jugés mineurs et éclipsés par la modernité ; elle montre comment la modernité produit elle-même sa propre contestation ; mais elle ne permet pas de rendre compte de l'ambivalence et des nuances qu'expriment sur son compte des écrivains comme France ou Régnier. L'antimodernité est une modernité bien comprise qui élargit la famille des modernes ; elle ne permet ni de la dépasser ni de la contourner¹. Une autre catégorie, le postmodernisme théorisé par Jean-François Lyotard, est-elle mieux à même de le faire, et d'enrichir le discours critique autour de ces auteurs ?

4. Postmodernes ?

Les postmodernes sont d'autres objecteurs de la modernité. La postmodernité concerne en premier lieu l'époque contemporaine. Mais ne pourrait-on voir en Régnier ou en Boylesve des auteurs *pré-postmodernes*, si l'on autorise l'anachronisme – et le barbarisme ?

En fait, il faut d'emblée faire une distinction entre deux emplois de la notion postmoderne. Par mesure de clarté, on peut appeler *postmodernité* la notion recouvrant les aspects sociologiques du postmoderne (et ses symptômes esthétiques, notamment architecturaux, aux origines de la notion). La postmodernité est alors une notion historique solidaire du monde post-industriel et de la société de consommation. Cette acception doit être distinguée du concept critique et philosophique élaboré par Jean-François Lyotard à la fin des années 1970². On parlera pour ce cas de *postmodernisme*. Le postmodernisme n'est pas d'abord attaché à un moment historique, si bien que même si Régnier, Boylesve ni France n'appartiennent à la *postmodernité*, il est envisageable de les évaluer à l'aune du *postmodernisme*.

En effet, leur « incrédulité » affichée « à l'égard des métarécits »³ brandis par la modernité

1. Or de l'avis de B. Vibert, « il convient [...] de dépasser les oppositions et les ambivalences de qualifications binaires qui se recouvrent en partie – à savoir "moderne" versus "antimoderne" – en montrant qu'elles ne s'appliquent pas à l'auteur de *Tel qu'en songe*, non seulement parce que, tel un menu fretin, il risquerait de passer à travers les grosses mailles du filet moderne, mais surtout parce que son itinéraire est singulier (sans être pour autant le moins du monde marginal) » (« Henri de Régnier, ou le moderne malgré lui », art. cité, p. 47). Il s'impose donc de repenser les modèles de l'histoire littéraire dont nous héritons en dépassant le principe de rupture afin de mesurer combien « la vision que conçoit Régnier de la modernité n'est pas polémique ni exclusive, et [...] fait place aux complexités, aux nuances, aux paradoxes » (p. 50).

2. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, coll. « Critique », 1979.

3. On trouve ces expressions dans J.-F. Lyotard, *ibid.*, p. 7.

rejoint *a priori* celle de la « condition postmoderne » définie par Lyotard : elle révisé la vision moderne de l'aventure humaine, en marche vers le bonheur universel et l'émancipation, auxquels le développement technologique est censé mener ; – à telle enseigne qu'il semble permis de voir en ces classiques après l'heure des postmodernes avant l'heure de son élaboration notionnelle. Selon ce point de vue, ces auteurs seraient donc anachroniques, non pas parce qu'ils regarderaient le passé avec nostalgie, mais bien plutôt parce qu'ils auraient anticipé la crise à venir.

Ils récusent à vrai dire tout discours principiel ou terminal, que ce soient les métarécits modernes, qui font du futur l'instance légitimante et qui placent le sens de la vie dans l'idée à réaliser, selon une philosophie finaliste voire universaliste¹ ; ou que ce soient les mythes classiques aussi bien, lesquels instituent le passé fondateur comme instance légitimante, selon une philosophie essentialiste². Car si les trois écrivains aiment passionnément les mythes, ils ne les invoquent aucunement comme discours explicatifs sur le monde, auxquels se conformer moralement. Le mythe, pour l'auteur du *Bosquet de Psyché*, est très explicitement un moteur pour la rêverie, qui ne vaut que par ses résonances dans la psyché du songeur. Et pour les sceptiques que sont France et Boylesve, tout mythe, pour séduisant qu'il soit, est potentiellement une superstition qu'il faut appréhender avec distance.

Reprenons le chantier ouvert par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne*. Il définit au préalable le domaine d'application de son concept, qui porte sur « la condition du savoir dans les sociétés les plus développées³ ». Cela recouvre ce que Michel Foucault appelle l'*épistémè*⁴, soit la forme du savoir à une époque donnée, son cadre d'exercice, les conditions de possibilité des discours de vérité. Pour mener une telle étude, il faut établir les configurations préalables de la pensée à l'époque dite. Le XIX^e siècle et une partie du XX^e conforment leur *épistémè* au métarécit issu des Lumières, pour lequel le savoir scientifique est seul en mesure de conduire les hommes à « une bonne fin éthico-politique, la paix universelle⁵ » et pour lequel la liberté qu'il organise est la condition exclusive du bonheur. Le postmodernisme ébranle ces métarécits pour n'en laisser que des bribes éparses, auxquelles manquent un sens global. Les postmodernes d'après la Seconde Guerre mondiale, ainsi, peuvent bien répéter certains discours imprimés dans les esprits par la modernité et continuer à chercher la performance, l'efficacité, le développement des technologies et des savoirs ; mais ils cessent de le faire dans l'expectative d'« une issue salvatrice⁶ ».

Sans doute Régnier, France ou Boylesve n'entreprennent-ils pas de procès systématique de la

1. L'universalisme, né du christianisme, est la doctrine selon laquelle tous les hommes seront sauvés.

2. J.-F. Lyotard oppose métarécits modernes et mythes classiques dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Éditions Galilée, 1988.

3. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 7.

4. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, *op. cit.*

5. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 8.

modernité. Anatole France n'en rompt pas moins, pour son compte, avec la vision téléologique des Lumières. Dans l'*Histoire comique*, le Docteur Trublet met à mal la doxa moderne en postulant que « nos illusions croissent avec nos connaissances¹ ». La science pourrait donc aboutir, non à la vérité, mais à l'erreur, au préjugé, à la superstition. Par ailleurs, France est très critique quant au principe même de la science au sens du XVIII^e siècle, à savoir la raison. C'est un autre médecin qui s'exprime, Aristée, médecin de *Thaïs* :

- Il y a des forces, Lucius, infiniment plus puissantes que la raison et que la science.
- Lesquelles ? demanda Cotta.
- L'ignorance et la folie, répondit Aristée².

Bien sûr, ce disant, le médecin ne condamne ni la raison ni la science – pas plus que France – ; mais il met en doute leur efficacité et en évidence leur réversibilité potentielle.

De son côté, Boylesve défend opiniâtement l'esprit des Lumières ; mais, comme celle de son aîné, sa ferveur ne se confond pas avec l'optimisme inébranlable que les modernes en ont retiré. En ce sens, on peut dire que Boylesve – comme France encore – est plus proche par la pensée de Voltaire que de ses récupérateurs modernes du siècle suivant. Boylesve, sans doute, n' imagine ni ne veut d'un monde sans science. *Le Carrosse aux deux lézards verts* montre un moine persécuté pour ses connaissances en médecine, qui lui valent un procès en sorcellerie. Toutefois Boylesve se garde bien de lui confier un beau rôle sans nuance : dans un premier temps, la médecine de frère Ildebert tend au bien de l'humanité ; mais elle est contrebalancée dans un second temps par d'autres inventions du même savant (notamment la poudre), qui, elles, conduisent à sa ruine. Boylesve lutte contre l'obscurantisme à la suite des grands hommes du XVIII^e siècle ; mais contrairement aux modernes qui auraient réduits leurs enseignements aux seules préoccupations technologiques, il met à plus haut prix l'essor des idées que celui des inventions matérielles.

Liotard balise le terrain postmoderne : les « sociétés informatisées » et « postindustrielles »³ en seraient le terrain le plus favorable, car elles organisent une nouvelle façon de faire circuler les connaissances et induisent de ce fait des mutations profondes dans « la nature du savoir⁴ ». Dans son nouveau mode de transmission en effet, le savoir est extériorisé, autonomisé par rapport au « sachant⁵ ». Or « l'ancien principe que l'acquisition du savoir est indissociable de la formation (*Bildung*) de l'esprit, et même de la personne, tombe et tombera davantage en désuétude », annonce Jean-François Lyotard. De valeur d'usage qu'il était, le savoir deviendra de plus en plus une « valeur d'échange ». Mais il ne faut pas attendre le monde postindustriel de l'après-guerre pour voir naître de telles inquiétudes, et l'on a pu constater que nombreux

1. A. France, *Histoire comique*, *op. cit.*, p. 212.

2. A. France, *Thaïs* (1891), Calmann-Lévy, 1921, p. 248.

3. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 13.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 14.

sont ceux qui, au XIX^e siècle déjà, protestent contre la déliaison des sciences exactes et des sciences humaines, étape déterminante du processus. Lyotard esquisse lui-même la possibilité d'une validité transhistorique de la catégorie postmoderne. De même qu'il ne cantonne pas la modernité au monde d'après 1789 (il lui arrive de qualifier de modernes saint Augustin, Rabelais ou encore Montaigne), il ne fixe pas l'origine du postmodernisme au monde d'après Auschwitz, même si c'est alors que l'équation du réel et du rationnel, qui fondait la pensée classique aussi bien que la pensée moderne, se trouve invalidée au grand jour.

On pourrait donc à la rigueur rencontrer de précoces postmodernes en 1900 ; mais des foyers de résistance apparaissent, qui empêchent de classer sans réserve France, Régnier et Boylesve dans un tel groupe. D'abord, le postmodernisme ne promulgue pas seulement la fin des valeurs modernes, mais la fin de toute valeur. Proférant la crise de toute production de sens léguée par le passé, elle apparaît donc inconciliable avec un projet classique d'aucune sorte. Or, s'inscrire dans quelque projet classique que ce soit, c'est refuser de renoncer à la quête de sens. Et le scepticisme de France n'est pas le marche-pied d'une quelconque « post-vérité » dans laquelle nous nous serions engagés par la suite. Car si France doute d'accéder à des vérités ultimes, il ne renonce pas à les traquer et croit qu'à défaut de les atteindre jamais en une forme fixe, il est possible de gagner en sagesse. Au contraire, le postmodernisme confine à une crise du réalisme et dès lors, « le classicisme paraît interdit dans un monde où la réalité est si déstabilisée qu'elle ne donne pas matière à expérience, mais à sondage et à expérimentation¹ ». L'expérience, pourrait-on gloser, entendue comme enrichissement profond dont l'individu bénéficie dans sa totalité, s'oppose à l'expérimentation, multiple, parcellaire, dont l'individu ne profite que par parties et de façon superficielle. Or, France garde foi en les vertus de l'expérience, et lutte pour en préserver les conditions de possibilité, fortement entamées, croit-il, par la spécialisation des disciplines scientifiques toujours plus cloisonnées au fil du XIX^e siècle. Il est un ardent défenseur des humanités dans la compréhension synthétique qu'en proposent les siècles classiques, lesquels, dans leur réalisme, se donnaient selon Lyotard la tâche de :

[...] stabiliser le référent, de l'ordonner à un point de vue qui le dote d'un sens reconnaissable, de répéter la syntaxe et le lexique qui permettent au destinataire de déchiffrer rapidement les images et les séquences et donc de parvenir sans mal à la conscience de sa propre identité en même temps qu'à celle de l'assentiment qu'il reçoit ainsi des autres, puisque ces structures d'images et de séquences forment un code de communication entre tous. Ainsi se démultiplient les effets de réalité ou si l'on préfère les fantasmes du réalisme².

À la clef, le sujet classique éprouve le sentiment de sa propre unité et de ses relations harmonieuses avec le monde. Le chapitre VI du présent ouvrage a tenté de montrer combien Régnier, France et Boylesve sont attachés à cette quête – envers et contre le soupçon que la raison est

1. J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 14.

2. *Ibid.*, p. 15.

impuissante à donner du sens et quitte à porter la lumière sur le néant. La forme classique est maintenue au moins à titre de consolation. À l'inverse, les postmodernes, eux, se refusent tout à fait « à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible¹ ». Pour ces raisons, France, Boylesve et Régnier ne sont pas postmodernes, car ils réclament cette consolation ; ils ne sont pas davantage classiques en plein – car ils savent que c'en est une.

Parce qu'il cesse de croire en l'expérience, le postmodernisme cesse aussi de hiérarchiser les héritages. C'est même l'une de ses caractéristiques que ce nivellement de tous les legs dont nulle vérité ni sagesse ne doit plus advenir. Elle se manifeste dans une sollicitation éclectique des motifs du passé, collages hétéroclites, mélanges². L'impressionnante érudition d'Anatole France n'a-t-elle pas quelque chose de postmoderne, si l'on en croit Judith Schlanger ?

Ce passé qui ne décide rien, ce passé invalide et gratuit flotte à présent comme un surplus dans l'activité poétique, sous l'aspect ludique de la pure pluralité. Il n'est plus que matériau, et matériau épars : éclats, débris, fantaisie. Un des traits de la littérature postmoderne est qu'elle exhibe la paille et la balle du livresque³.

On peut discuter de la gratuité des références bibliographiques qui déroulent leurs listes dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque* ; mais à ces listes près, France peut difficilement être suspecté d'érudition purement ornementale. La matière livresque, ses propres ouvrages l'ont incorporée pour enrichir en retour le discours littéraire dans lequel ils s'inscrivent, dans un dialogue fécond. Les conclusions auxquelles aboutit notre examen du pastiche⁴ vont en ce sens, à savoir que l'ambition de France comme celle de Boylesve et celle de Régnier tient bien plus de l'héritage que du recyclage⁵. Discrediter les grands discours légitimants de la modernité ne suffit donc pas à faire de ces auteurs des postmodernes, pour cette raison principale : d'après Antoine Compagnon, que le clairon postmoderne agace un peu, le postmodernisme (dans un emploi large) opère la liquidation de l'histoire⁶ ; il n'est capable que de faire « jouer ensemble des

1. *Ibid.*, p. 27.

2. Pour P. Valéry, c'est déjà ce qui guette le « modernisme », en dépit de ses prétentions à la pureté. Avant 1914 déjà, le modernisme touchait à l'apogée du mélange des idées et des cultures, « mixture » en quoi Valéry voit un « carnaval » sans ordre ni mesure. En creux, Valéry pose la pureté du classicisme comme rempart à la confusion (« La crise de l'esprit [1919] », art. cité, p. 20).

3. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, op. cit., p. 101.

4. Voir « La question du pastiche », *supra*, p. 359 sqq.

5. Ce qui remet partiellement en cause les conclusions de notre article « Régnier pasticheur : pour éviter les malentendus » (*Tel qu'en songe*, n° 1, 2015). Après avoir postulé que le pastiche, qui est une forme de recyclage, avait à voir avec le postmodernisme, nous avons en fait laissé l'hypothèse en suspens : « À pastiche classique, donc, geste en partie postmoderne ? » (p. 110). Désormais, il nous apparaît plus clairement que Régnier, dans sa pratique du pastiche, n'a rien de postmoderne, en ce sens qu'il n'entend pas coudre un patchwork de références sans ordre ni mesure, mais qu'il assimile et organise ces matériaux en vue de leur donner un sens neuf.

6. Beaucoup broderont à la fin du xx^e siècle sur une prétendue « fin de l'histoire ». Ce cri d'alarme étaye tant des essais pour le grand public comme ceux de Ph. Muray (rassemblés sous le titre *Après l'Histoire*, Les Belles Lettres, 2000), dont il faut au moins saluer la vigueur polémique ; que des thèses philosophiques comme celle de F. Fukuyama (*La fin de l'Histoire et le dernier homme*, 1992).

formes en provenance de traditions diverses, mises à plat dans le temps et qui ne sont plus perçues dans leur historicité¹ ». Le passé est traité comme un simple réservoir de formes.

Ce n'est certes pas le cas chez France, chez Boylesve ou chez Régnier. Ce dernier prouve sa conscience du problème à travers les propos de Charles Lauvereau, l'historien du *Passé vivant*. Dans une certaine mesure, le personnage porte les aspirations de son auteur, lui qui refuse de s'enfermer dans un passé absolu. S'il aime le siècle de Casanova en effet, il n'en est pas nostalgique au point de vouloir le revivre. Le XVIII^e siècle, il l'apprécie mieux depuis le XIX^e :

[...] après tout, – se disait-il, – qu'aurais-je été en ce temps-là ? Un pauvre diable, sans doute. De ce siècle que j'aime et où je vis librement en pensée, je n'aurais connu que le pain dur, le bas de tricot, l'habit de ratine. [...] Tandis que, maintenant, il est à moi, ce siècle délicieux, il m'appartient. J'en use à ma guise. Je visite Voltaire à Ferney et Rousseau à l'Ermitage. [...] De tout ce passé je me suis fait mon présent. (PV, p. 21)

Le passé, il ne l'aime qu'en tant qu'il est passé, et le temps de Casanova ne vaut pour lui qu'appréhendé depuis une perspective contemporaine. De la même façon, quand Régnier convoque les auteurs du Grand Siècle et des Lumières dans ses romans, ce n'est jamais pour les évaluer dans un pastiche nostalgique.

Nulle renonciation dans leur démarche créatrice. Pour France, Régnier et Boylesve, que l'art n'ait pas à participer à l'escalade du progrès ne signifie pas qu'il échappe à toute échelle de valeur. Antoine Compagnon pose le problème de la valeur en ces termes :

Tout récit est tributaire du dénouement qu'on veut lui donner. Sans dénouement à proposer, quel récit maintenir ? Si l'œuvre vaut par elle-même et non par sa situation dans l'histoire, comment évaluer une suite d'œuvres discontinues² ?

Les trois romanciers, par leur sens aigu de l'histoire, éludent pourtant le piège du *tout est bon*. Aux antipodes du *kitsch* postmoderne auquel aboutit un temps plat et nivelé, l'histoire ainsi maintenue dans sa densité préserve les conditions de possibilité d'un jugement de valeur. À la précision près que le critère n'est pas la surenchère de nouveauté, qui attribue fatalement une valeur supérieure à une œuvre postérieure.

Enfin, si le postmodernisme n'est pas la meilleure catégorie pour décrire l'œuvre de ces écrivains, c'est pour la même raison que l'antimodernité : c'est toujours la modernité qui sert d'étalon³. Si la connotation originellement négative du postmodernisme n'y suffisait pas⁴,

1. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 151. « Même si c'était pour la nier, l'histoire restait leur obsession [celle des modernes], tandis que le postmodernisme prend acte de la fin de la modernité et de l'histoire » (p. 162).

2. *Ibid.*, p. 180.

3. Après le « classico-centrisme » épinglé par Barthes dans les années 1950, c'est le *moderno-centrisme* qui frappe la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e.

4. A. Compagnon retrace l'histoire de la notion qui, dans les années 1950-1960, est employée péjorativement pour désigner la modernité arrivée à un paroxysme et prête à tomber en décadence. Le postmodernisme serait une modernité veuve de ses idéologies, un produit de la société de consommation entaché d'anti-intellectualisme.

l'impasse logique où il est acculé serait encore un motif de prudence dans le maniement de cette notion. Comme le remarque Antoine Compagnon, le préfixe *post-* programme son échec à sortir du système moderniste et c'est paradoxalement parce qu'il rejette les vieux mythes de la modernité que le postmodernisme entretient la même logique de rupture. Car « rompre avec le moderne serait le comble du moderne¹ ». Jean-François Lyotard envisage lui-même le postmodernisme comme une sorte de supramodernité, de modernité critique et débarrassée de son optimisme naïf, mais qui ne romprait pas radicalement avec ses credo et ses lois :

La post-modernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet d'émancipation de l'humanité tout entière par la science et la technique. Mais cette réécriture [...] est à l'œuvre depuis longtemps déjà, dans la modernité même².

Pour Lyotard, le postmodernisme fait partie du moderne, dont il est en quelque sorte la forme la plus accomplie³ ; il est une modernité sans œillère et au même titre que l'antimodernité de Compagnon, modernité et postmodernisme sont corrélatifs.

Antimoderne, postmoderne : ces notions possèdent surtout une définition négative, toujours adossée au moderne contre lequel elles se construisent. Or il semble que ce qui distingue la pensée tant artistique qu'historique de France, de Boylesve et de Régnier, c'est bien une volonté de dissoudre le moderne comme système de valeurs unique. Comme il n'est pas davantage question de se retrancher derrière les valeurs du temps jadis – pas même les valeurs classiques –, on peut se demander si ces hommes malgré tout bien « de leur temps » n'auraient pas plutôt engagé un dialogue précoce avec les théoriciens à venir du contemporain.

5. Penser le contemporain, plutôt ?

Voilà trois ou quatre décennies que le *contemporain* a supplanté le *moderne* dans le discours artistique, que ce soit, en des sens différents, pour qualifier la création elle-même ou bien la pensée esthétique. Le moderne s'est peu à peu désenchanté tandis que le contemporain gagnait en prestige. *A priori* pourtant, les deux notions sont voisines, toutes deux renvoyant à l'actuel, au moment présent. Ces deux rapports au présent campent aussi une même aspiration à la nouveauté, à ceci près que le contemporain se déleste de la part de « négativité⁴ » du

1. *Ibid.*, p. 161. « Il y a un paradoxe flagrant du postmoderne, qui prétend en finir avec le moderne et qui, rompant avec lui, reproduit l'opération moderne par excellence : la rupture » (p. 146).

2. J.-F. Lyotard, *L'Inhumain. Causerie sur le temps*, Galilée, 1988, p. 43.

3. La forme la plus accomplie, ou la forme primordiale. Lyotard écrit ailleurs qu'« une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est récurrent » (*Le postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 28).

4. Philippe Forest lie le moderne à la « protestation ». Il invoque P. Claudel qui, dans *Le Soulier de satin*, s'emporte contre cette attitude négative : « J'aime les choses nouvelles. [...] Je ne suis pas un rétrograde. Qu'on me donne du nouveau. Je l'aime. Je le réclame. Il me faut du nouveau à tout prix. Mais quel nouveau ? Du nouveau, mais qui soit la suite légitime de notre passé. Du nouveau et non pas de l'étranger. [...] Du nouveau encore un coup, mais qui soit exactement semblable à l'ancien ! » (« Décidément moderne », dans L. Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 89.)

modernisme. De ce fait, si le nouveau du jour n'est plus fatalement compris comme négation du nouveau de la veille, alors le contemporain élude apparemment cette « fatalité par laquelle [le moderne] s'annule toujours dans l'instant même où il s'énonce¹ ».

La notion très malléable de contemporanéité est encore largement à construire. Lionel Ruffel esquisse la possibilité de penser, à travers elle, une véritable sortie du moderne, au contraire du postmoderne qui présente « l'inconvénient de penser une sortie du moderne avec les catégories conceptuelles du moderne² ». Lui aussi valorise la positivité de cette notion, au regard du postmoderne : « On a ces dernières années beaucoup (trop) étudié l'usure », écrit-il. Avec lui, et avec Régnier, France et Boylesve peut-être, « souhaitons que le désir soit désormais au centre de nos débats³ ».

Par ailleurs, Lionel Ruffel soupçonne que cet objet de pensée ne se réduit pas à « l'instant fugace, l'instant qui passe et ne revient pas » – car alors il relèverait de l'ontologie pure et échapperait à la théorie – ni même à cette « détermination partielle, sans qualité » qui voudrait qu'on ne puisse être que « contemporain de "quelque chose" »⁴ et qui par là même cantonnerait le contemporain dans sa relation à l'événement. Faisons l'hypothèse que le contemporain puisse avoir un sens en soi nonobstant sa seule transitivité, et qu'il puisse fournir de nouvelles clefs de compréhension d'œuvres qui ne nous sont pas contemporaines au sens historique.

Si le contemporain est une voie de sortie du moderne, c'est qu'il relève d'une autre logique d'inscription dans le moment présent. Philippe Forest met au point une métaphore éclairante :

La première de ces logiques [le contemporain] envisage les éléments de l'ensemble en se mettant en quête de leur plus petit multiple commun et verse ainsi tout ce qui se fait au compte d'une vague et consensuelle appréciation de l'esprit du temps où tout a vocation à exister ensemble⁵.

Le contemporain laisserait donc aux œuvres une grande liberté dans l'interdépendance lâche qu'elles entretiennent en son cadre, et qui consiste surtout en leur co-existence historique. Cette logique inclusive n'est pas celle du moderne :

La seconde de ces logiques considère au contraire [les œuvres d'un même temps] en faisant apparaître leur plus grand diviseur commun laissant surgir partout au sein de l'ensemble des lignes de fracture de telle sorte que cet ensemble se divise en territoires toujours rivaux.

Le moderne conduit une logique davantage discriminatoire. Philippe Forest résume son idée par un parallèle incisif :

Pour le contemporain, « deux fusionnent en un ». Pour le moderne, « un se divise en deux ».

1. Ph. Forest, « Décidément moderne », art. cité, p. 80. Et de citer Aragon : « Ce mot fond dans la bouche au moment qu'elle le forme ».

2. L. Ruffel, « Introduction », *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 29.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. *Ibid.*, p. 10.

5. Ph. Forest, « Décidément moderne », art. cité, p. 84.

En sorte que « le contemporain consiste bien en la forclusion [...] du moderne¹ ».

C'est aussi une autre vision de l'histoire que présuppose le contemporain. Pour Lionel Ruffel, la brûlante question des « limites du contemporain », qui fait incessamment débat, « manifeste un présupposé critique traditionnel qui suppose une périodisation. Elle s'inscrit dans l'histoire de la pensée esthétique et historique qui, dès l'Antiquité, pense la temporalité et l'historicité en termes d'âges ou d'époques² ». Or « cette vision téléologique et séquentielle³ » peut être remise en question par une appréhension plus ouverte de la contemporanéité, qui a cette particularité d'être relative et non absolue, et donc de se prêter à une lecture moins historiciste. Claude Coste voit ainsi en cette notion barthésienne une option pour contourner les dualismes fatals (ancien et moderne ; moderne et postmoderne)⁴. Qu'il soit permis de restituer un peu brutalement sa conclusion, sans en retracer tout le cheminement : « *Contemporain* renvoie à un sujet qui pense en synchronie et en diachronie sa relation à la communauté dans un monde sans boussole ». D'une part, Claude Coste relie la question du contemporain à celle du « vivre ensemble » explorée par Barthes ; le contemporain contribuerait à délimiter une communauté large quand le moderne semble plutôt chercher à la resserrer. Volonté universaliste et pacifique d'un côté, plus sectaire et belliqueuse de l'autre. Un épisode de la pièce de Yasmina Reza, *Art* (1994), fournit un petit apologue. Le personnage de Serge accuse son ami Marc de n'être pas de son temps. Celui-ci lui demande ce que cela peut bien signifier, lui pour qui cela relève de l'évidence ontologique. Serge répond par une apparente lapalissade : « un homme de son temps est un homme qui vit dans son temps ». Pratique, Marc rétorque : « Comment un homme peut-il vivre dans un autre temps que le sien ? » ; mais le bon sens ne met pas un terme au débat et Serge complète sa définition. « Un homme de son temps, c'est quelqu'un dont on pourra dire dans vingt ans, dans cent ans, qu'il est représentatif de son époque ; [...] un homme de son temps participe à la dynamique intrinsèque de l'évolution », explique-t-il. La discussion s'envenime car le sous-entendu est clair : Serge suggère que celui qui va à contre-courant de sa génération est un misanthrope qui veut tout bonnement s'« exclure du cercle des humains », puisqu'il « méprise tout le monde » en mettant « un point d'honneur à ne pas être de son temps ». Claude Coste rappelle les termes de l'étymon du mot *contemporain*, *cum* et *tempus*, qui suggèrent non seulement la simultanéité fortuite des contemporains, mais encore le « partage du présent⁵ ». Être contemporain, c'est former une communauté ; mieux, c'est vouloir former une communauté (comme l'entend Serge), au contraire du sujet moderne qui se pense d'abord

1. *Ibid.*, p. 85. La forclusion, c'est-à-dire la déchéance des droits du moderne.

2. L. Ruffel, « Introduction », art. cité, p. 10-11.

3. *Ibid.*, p. 11.

4. C'est la proposition qu'il fait à l'occasion d'une intervention pour le séminaire d'ÉCRIRE (Litt&Arts, Université Grenoble-Alpes) le 8 février 2016.

5. C. Coste prolonge sciemment l'idée de J. Rancière d'un « partage du sensible ». M. Deguy a lui aussi une formule expressive : « Être d'un temps, c'est être d'un même temps » (« Quand sommes-nous ? », dans L. Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 41).

dans son autonomie. Par cette vision plus humaniste peut-être, l'idée de contemporanéité se rend compatible avec les principes du classicisme.

D'autre part, la définition de Claude Coste désolidarise le contemporain de l'idée de progrès soudée au moderne. Ce « monde sans boussole », c'est celui qui ne croit plus à une direction imposée, et donc à une valeur ajoutée par le temps. Voilà qui semble rapprocher les conceptions de Régnier ou de France, qui ne sont guère sujets à la crainte de manquer le coche de l'histoire littéraire. Julien Gracq notera pourtant combien cette « crainte fabuleuse, mythologique d'être laissé sur le sable de l'histoire, de ne pas "avoir été de son époque" – comme on rate le dernier métro¹ » touche les hommes du début du XX^e siècle : « le grand cauchemar qui hante l'intellectuel de cette époque, Lautréamont l'a décrit : c'est celui de l'enfant qui court derrière l'omnibus ». Être moderne donc, c'est croire qu'être de son temps a un sens (comme l'histoire en aurait un). Être contemporain, c'est penser qu'être de son temps n'est qu'un fait accidentel, une donnée objective qui n'a que cette qualité : rendre disponible à tout ce qui constitue le présent, le passé y compris. Giorgio Agamben partage ce point de vue. La conscience d'un contemporain « brise les vertèbres de son temps (c'est-à-dire a perçu la faille ou le point de cassure) », écrit-il ; et précisément « il fait de cette fracture le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations² ».

On entrevoit donc que le moment contemporain « est beaucoup plus que la coprésence au temps qui passe³ ». Simultanéité n'est pas contemporanéité. La première est un état objectif et « localisé » dans le temps (le point présent) ; la seconde est un carrefour où transite une somme temporelle (constitutive du présent dans sa complexité multiple). Pour Michel Deguy, le contemporain s'exprime ainsi : « je suis à la jointure, plus ou moins mal couturé, *out of joint*, de deux temps, celui d'une destinée et celui d'un destin collectif⁴ ». Voilà qui conjugue en outre l'individualisme des modernes à l'universalisme des classiques.

Si le contemporain est un carrefour, alors peut-on imaginer une contemporanéité qui déborde le temps présent, c'est-à-dire celui où les êtres co-existent spatialement ? Peut-on penser des contemporains qui soient de purs contemporains temporels (et non spatiaux) – pour faire un pléonasme –, quand bien même ils n'ont pas pu se croiser physiquement sur le globe ? Les remarques sont nombreuses chez Boylesve, chez France et chez Régnier plus encore, qui font état de ce sentiment : un individu peut se sentir plus proche d'un ancêtre lointain que de ses congénères du présent. Boylesve confie à son journal ce sentiment d'anachronisme :

1. J. Gracq, *La Littérature à l'estomac* (1950), commenté par A. Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 387 : dans son essai, « Gracq sauve les amateurs qui savaient résister à la frénésie de la mode ».

2. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 37-38.

3. L. Ruffel, « Introduction », art. cité, p. 31.

4. M. Deguy, « Quand sommes-nous ? », art. cité, p. 42. Pour G. Agamben aussi, le contemporain articule les siècles dans le double-sens de l'étymon *saeculum*, « le temps d'une vie singulière » et « le temps de l'histoire collective » (*Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 11).

Je suis effrayé, par moments, de constater à quel point mon esprit est demeuré jeune, enfant ! Et en même temps je me sens d'un siècle plus vieux que tous les gens qui m'entourent¹.

France attribue un même ressenti à M. Bergeret mais à propos d'une tierce personne, M^{me} de Gromance, accusée par M. Mazure d'être « une fameuse coquine » :

Elle est née cent cinquante ans trop tard. Dans la société du XVIII^e siècle, elle n'aurait pas encouru le blâme d'un homme d'esprit².

Pour Régnier, c'est un écrivain bien réel, Maurice Maindron, qui « n'était pas fait pour vivre de son temps³ ». L'emprisonnement d'Oscar Wilde lui inspire semblable remarque dans un plaidoyer qui ne manque pas de noblesse. Régnier revient sur le chef d'inculpation du procès pour dénoncer l'hypocrisie du puritanisme londonien, avec une ironie qui n'est pas que de style mais qui pourrait bien procéder d'une intuition éprouvée, celle que l'écrivain irlandais, pour son malheur, s'est trompé d'époque :

M. Wilde croyait vivre en Italie au temps de la Renaissance ou en Grèce au temps de Socrate. On l'a puni d'une erreur chronologique, et durement, étant donné qu'il vivait à Londres où cet anachronisme est, paraît-il, fréquent⁴.

Le bon mot, ici, renforce paradoxalement l'émotion d'un soutien bien sincère. Il vaut argument moral : comment condamner ce qui, en d'autres temps et d'autres lieux, n'est pas considéré comme répréhensible ?

Pour son propre compte, Régnier éprouve aussi un sentiment de discordance avec son époque. Il en fait ce témoignage à la fin de sa vie :

Il m'est arrivé plus d'une fois de regretter de n'avoir pas vécu au XVII^e siècle. Chacun a ainsi son époque de prédilection, celle qui, lui semble-t-il, aurait été le mieux adaptée à ses goûts. Chacun donc a son siècle et ce dix-septième est le mien. Je m'y vois très bien parmi les gens de cour, d'épée ou de robe, et même parmi les gens de bourgeoisie. Je m'imagine volontiers portant la grande perruque et le soulier à boucles ou l'un ou l'autre des costumes du temps. Je me serais fort bien accommodé aux habitudes et aux manières des contemporains du Grand Roi et je m'invente aux plaisirs de l'existence que j'y aurais menée, quel qu'eût été le rang où le hasard m'eût fait naître. [...] Je n'ai pas de trop grandes prétentions rétrospectives, mais il m'aurait plu d'assister à la représentation d'une tragédie de Corneille ou de Racine, d'applaudir une comédie de Molière, d'écouter un sermon de Bossuet et un opéra de Lulli, d'être des premiers à lire les *Caractères* de La Bruyère ou les *Maximes* de La Rochefoucauld⁵.

1. R. Boylesve, note du 9 septembre 1918, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 249.

2. A. France, *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 93.

3. H. de Régnier, « Maurice Maindron », *De mon temps*, *op. cit.*, p. 129.

4. H. de Régnier, « Souvenirs sur Oscar Wilde », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 207.

5. H. de Régnier, « Médecine et bibliophilie par Henri de Régnier de l'Académie française » [Tampon : 1^{ère} épreuve – 19 novembre 1935], Ms. 6306/4, feuillets épars, p. 1, Bibliothèque de l'Institut. Nous savons gré à B. Roukhomovsky d'avoir mis à notre disposition ce texte trouvé au cours de ses propres recherches.

Ce fantasme en forme d'hypotypose au conditionnel dit mieux que ses inclinations littéraires, il dit la séduction qu'exerce sur lui l'époque dans ce qui la fit vivante, vie de Cour ou vie urbaine, costumes et coutumes. Au demeurant, Régnier suscitait lui-même cette impression d'appartenir à un autre siècle. Tel est l'hommage funéraire que lui rend Abel Bonnard :

Personne ne fut moins enfermé et moins obsédé par le présent qu'Henri de Régnier, et de même qu'il semblait parfois se promener en visiteur dans la société d'aujourd'hui, il avait l'air de rentrer chez lui, quand il retournait dans cette ancienne France où nous n'avons jamais si bien pénétré que lorsqu'il nous y a introduits¹.

Détaché du présent, Régnier aurait cultivé une disponibilité aux temps d'autrefois, ouvrant une brèche dans les siècles pour y inviter ses lecteurs.

Mais l'écartement entre l'époque natale et l'époque affective peut être vécu comme un déchirement. Dans les romans, elle est parfois à l'origine de véritables tragédies intimes. Le diariste de *Mon Amour*, le roman de Boylesve, fait les frais d'un sentimentalisme d'un autre âge :

[...] j'ai pensé à tous les mots, aujourd'hui usés, qu'un amant du temps de Lamartine pouvait dire, dont l'âme d'une femme s'émouvait, et qu'un homme ne saurait adresser désormais à une jeune femme un peu « avertie ». Elle rirait²...

Cette contrainte de ne pouvoir prononcer les mots qu'on pouvait prononcer autrefois est cuisante comme une humiliation, évitée au prix d'une frustration. L'héroïne de *Madeleine jeune femme* fait aussi cette expérience d'une disjonction morale. Prisonnière des mœurs d'une bourgeoisie finissante, qui la rendaient malheureuse, elle se sent pourtant étrangère aux mœurs actuelles : « Je voyais en moi la génération arrachée à ce vieux sol, inacclimatée au nouveau, cherchant entre les deux un introuvable compromis³ ». Ces existences anachroniques divisées sont celles d'exilés moraux, âmes en peine errant dans les limbes de l'histoire.

Les personnages de Régnier en sont aussi les victimes. Avisant Versailles depuis le train, Lauvereau dit à son ami Jean de François : « C'est là que tu aurais dû vivre, et c'est parce que tu n'y as pas vécu que tu as l'air si dépaysé » (PV, p. 57). Plus tard, ils se rendent à un bal costumé et, sur les conseils de son ami, afin de ressembler davantage à un homme du XVIII^e siècle, Jean sacrifie sa moustache. En le découvrant, Lauvereau s'exclame : « Comment n'as-tu pas pensé plus tôt à te débarrasser de ces postiches ? » (p. 93). Le choix du vocabulaire arrête l'attention : les moustaches, qui marquent l'homme de 1900, sont des « postiches ». Est-ce à dire que c'est sa situation d'homme de la Belle Époque qui est fautive, et que le François

1. A. Bonnard, « Henri de Régnier, l'Homme et le Poète », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 mai 1936 (numéro d'« Hommage à Henri de Régnier »). Le peu de sympathie que Régnier éprouve pour son siècle justifie le beau titre donné à la seconde section de l'ouvrage collectif *Henri de Régnier, tel qu'en lui-même enfin ?* (B. Vibert (dir.), *op. cit.*) : « Un mécontemporain au XX^e siècle ».

2. R. Boylesve, *Mon Amour*, *op. cit.*, p. 118-119.

3. R. Boylesve, *Madeleine jeune femme*, *op. cit.*, p. 437.

authentique et rasé de près est proprement un homme du siècle antérieur ? Curieusement, il semble à Lauvereau que c'est le François à la mode de 1900 qui est déguisé. Ce sentiment ne fait pourtant pas l'unanimité et il semble dépendre largement du point de référence que chacun se choisit. Le XVIII^e siècle est en effet le siècle qui a la faveur de Lauvereau. Maurice, le cousin de Jean, a une analyse bien différente : « Tiens, tu as rasé ta moustache... C'est très bien, ce soir, mais demain tu auras l'air d'un jeune prêtre » (p. 94). Cet homme bien de son temps est quant à lui enclin à voir ce qui accuse le décalage avec l'actualité, aveugle à tout autre temps que le sien.

Ce drame intérieur, c'est enfin celui que vit Évariste Gamelin, dont le sentiment de solitude s'exprime en termes singuliers. Observant les hommes qui, autour de lui, vaquent à leurs occupations ordinaires, « songeant à leurs affaires ou à leurs plaisirs », il « se sentait seul parmi eux : il n'était ni leur compatriote ni leur contemporain » (DS, p. 322).

Pour nommer ce phénomène, Stéphane Zékian emprunte une expression à la philosophie allemande des années 1920-1930 qui s'est penchée sur la question du contemporain : « la simultanéité des non-contemporains ». « L'expression », interprète-t-il, « désigne le décrochage en vertu duquel des individus vivant au même moment ne s'inscrivent pourtant pas dans une temporalité commune »¹. On peut donc penser des « contemporains générationnels² » qui ne soient pas contemporains de sentiment. Est-on fondé à concevoir réciproquement des *contemporains non-simultanés*, c'est-à-dire des hommes qui s'inscriraient dans une temporalité commune bien qu'ils ne vivent pas au même moment ? Cela expliquerait par exemple pourquoi Boylesve pense à travers des catégories de pensée qu'on eût mieux conçues chez Descartes ou chez Racine, lui chez qui le dualisme entre la raison et la passion (ou l'imagination) est très prégnant ; ou celui du corps et de l'âme³.

Par ailleurs, voilà qui solde tout à fait la question du pastiche, décidément non pertinente si l'on entre dans la pensée de Régnier :

L'*Erecteus* de Swinburne est beau de beauté antique, non par pastiche mais par un admirable ressouvenir. Le poète ne s'est pas fait grec ; on sent délicieusement qu'il l'a été. (C., 1894, p. 405)

On pourrait lui retourner l'observation : s'il est bien le contemporain non-simultané des écrivains de l'Ancien Régime, Régnier ne les pastiche pas ; il écrit simplement selon les habitudes de son époque de cœur.

Parce qu'il dépend d'une « appréciation subjective⁴ », le contemporain s'avère une notion

1. S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*, p. 11. C'est à Wilhelm Pinder qu'on doit la formulation commentée.

2. L. Ruffel, « Introduction », art. cité, p. 15.

3. A. Chauvigné analyse sa conception dichotomique de l'amour, partagé entre le « Saint Amour », qui est émotion de l'âme, et l'amour matériel « d'un ordre inférieur comme qualité morale » (*Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 91).

4. L. Ruffel, « Introduction », art. cité, p. 14.

délicate à cerner. Dès lors, la question de Barthes est la seule qui ait quelque pertinence : « de qui suis-je le contemporain ? ». Pour Lionel Ruffel, c'est bien tout l'intérêt de cet objet de pensée que de contrevenir à « la pensée par époque, qui tente d'objectiver le temps » et « au temps gestationnel des avant-gardes » : « le présent selon le contemporain est plutôt affaire de rythmes, de décalages, de réinvestissements »¹. Il renvoie en cela à un article de François Noudelmann pour qui le contemporain « suppose le temps vivant du devenir, implique des idiorythmies, des courbures temporelles »². Selon cette vision très libérale du temps, il semble que chacun puisse forger un temps à sa mesure, soustrait au *diktat* des chronologistes.

Chacun pourrait donc choisir ses contemporains au-delà des frontières de sa génération. Dans une première étape, on peut envisager l'élargissement du domaine aux contemporains les plus proches, ceux qui se tiennent à la frontière des temps actuels. Anatole France décrit ce sentiment de proximité : Sylvestre Bonnard met au jour un *continuum* historique par quoi nous sommes tous contemporains de proche en proche, par le tuilage des générations. Aussi dit-il du vieux M. de Lessay, disparu au moment de la narration, mais qu'il a connu alors qu'il était jeune : « Par lui, je touchai à l'époque de Louis XVI »³.

En élargissant encore, sont envisageables des contemporains qui ne sont pas même des frontaliers historiques. Pour Philippe Forest, le contemporain suppose justement « la construction d'une généalogie »⁴. On pourrait donc concevoir des contemporanéités tout à fait anachroniques, au moins comme exercice de pensée stimulant : Régnier contemporain de Casanova... Régnier à son tour contemporain de Bernard Quiriny, qui se sent beaucoup de sympathie pour celui qu'il appelle *Monsieur Spleen*⁵ dans l'essai qu'il lui consacre. À cet égard, Lionel Ruffel envisage la distinction entre « un contemporain de la réception » et un « contemporain de la création »⁶. Nous exploiterons son idée plus bas, en observant comment la lecture et l'écriture participent de cet effet au fond coutumier à tous les gens de lettres : celui de ranimer un monde disparu⁷. Ces concomitances d'outre-présent permettent d'appréhender certaines œuvres comme de véritables carrefours temporels, qui ont pour particularité de faire éprouver au lecteur de hasard ce curieux sentiment d'être *chez soi*. Pour Gracq, qui regarde plutôt la production, ces faux-bonds à l'époque natale sont fréquents dans la littérature :

Stendhal : écrivain du dix-huitième siècle publiant au temps de Louis-Philippe – Claudel, projeté directement du siècle d'Innocent III dans la Troisième République d'Émile Combes – Barbey d'Aurevilly, chouan du Second Empire – de tels décalages signalent presque toujours une situation

1. *Ibid.*, p. 33.

2. F. Noudelmann, « Le contemporain sans époque, une affaire de rythme », dans L. Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 68.

3. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, op. cit., p. 161.

4. Ph. Forest, « Décidément moderne », art. cité, p. 81.

5. B. Quiriny, *Monsieur Spleen, Notes sur Henri de Régnier*, Seuil, 2013.

6. L. Ruffel, « Introduction », art. cité, p. 14.

7. Voir *infra*, « La lecture et l'écriture comme dialogue des morts (et des vivants) », p. 670 *sqq.*

prometteuse d'originalité, parce que permettant à la fois la participation et le recul¹.

L'effet d'inadéquation entre l'époque de production et l'époque de dilection, chez un écrivain, n'a donc rien d'une regrettable dérobade, qui motiverait lamentations spleenétiques ou autre mal du siècle. Il débouche au contraire sur une issue heureuse : l'œuvre entre deux eaux promet aussi d'être la plus stimulante, car elle met les temps en mouvement ou en friction, intégrant d'ailleurs celui du lecteur pour mieux le confronter à d'autres strates historiques.

Le contemporain créerait ainsi des communautés, non géographiques mais temporelles². Pour Régnier, le phénomène n'a rien qui doive étonner :

On dit que Stendhal écrit mal. Non, il écrit comme on écrivait de son temps. [...] Son style est le style de ses contemporains moraux : Rousseau, Benjamin Constant, Staël. (C., 1888, p. 112)

Ces « contemporains moraux », on ne les subit pas nécessairement ; on les choisit parfois, ainsi que Régnier, aux dires de Rachilde, semble l'avoir fait lui-même. La chroniqueuse du *Mercur de France* se prend à imaginer « ce qu'on dira dans cent ans » :

Lui, Français, et seigneur de Versailles, sera confondu avec les doges, avec ceux qui épousèrent mystérieusement la mer... car un poète c'est toujours, en vers ou en prose, l'amant de l'infini et il a le droit de choisir son lieu de naissance, même après sa mort³.

Faut-il y voir une simple mise en scène ? Pour le principal intéressé en tout cas, c'est bien par un acte volontaire qu'on sélectionne ses contemporains (ou ses compatriotes). Cette certitude fournit même matière à un petit livre, le *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses* dans lequel Régnier en personne écrit – directement – au feu Président :

Nous avons besoin, en effet, que les lieux où nous nous trouvons s'animent pour nous de figures plaisantes et sympathiques, et celles des vivants ne suffisent pas toujours à nous former une société selon nos goûts et notre cœur, aussi faisons-nous appel au passé pour qu'il nous fournisse ces compagnons momentanés avec qui nous nous sentons d'avance en amitié et à qui vont notre admiration et notre respect⁴.

Régnier est explicite encore à propos du personnage Charles Lauvereau, dont « le goût passionné [...] pour ce XVIII^e siècle dont il s'était fait le contemporain de pensée et d'esprit » (PV, p. 45) est tout à fait conscient. Charles Lauvereau expose à Jean de François son système. C'est pour ne pas devenir une canaille des temps modernes qu'il s'est mis à vivre en honnête homme d'autrefois ; s'il avait vécu en homme de son temps, il eût été de nature à devenir une crapule :

1. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 583.

2. C'est la piste frayée par notre chapitre VI, *Les vertus cohésives d'écritures pseudo-classiques*, supra, p. 387 sqq.

3. Rachilde, [Compte-rendu des *Esquisses vénitienes*], *Mercur de France*, 15 janvier 1921, p. 460. Rachilde semble avoir lu les notes que Régnier consigne dans ses cahiers six ans plus tôt : « Ma dernière pensée en ce monde sera peut-être pour ma patrie, mais ma première pensée dans l'autre sûrement pour ma chère Venise » (C., 1915, p. 709). De même qu'il y a chez Régnier une époque de cœur, il y a une patrie de cœur – élue en effet même par-delà la mort. Régnier apparaît scindé entre son entité temporelle et spatiale (le parisien de la Belle Époque s'acquitte d'ailleurs fort bien de ses devoirs mondains) et son entité intime, libre d'investir d'autres temps et d'autres lieux.

4. H. de Régnier, *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses*, éd. du Trianon, 1929, p. 32.

Heureusement que j'ai mis bon ordre à tout cela ! Je me suis dépaysé. J'ai abandonné mon temps. J'ai fait peau vieille comme on fait peau neuve. J'ai choisi une époque pour y vivre et y mourir. Je suis entré en XVIII^e siècle comme on entre en cellule. Je ne m'intéresse à rien d'aujourd'hui. Je n'ai plus de présent. C'est dans le passé que j'existe. (PV, p. 229)

Cette *re-contemporanéisation*, volontaire et salutaire¹, a bien une portée morale au sens fort de l'adjectif. À terme, elle échouera pourtant et Lauvereau finira défroqué, si l'on poursuit sa comparaison. Ce ne sera d'ailleurs pas une mauvaise chose, peut-être : Régnier laisse au lecteur le soin de décider si le personnage a eu raison de rentrer *dans le siècle* (la syllepse prend tout son sens dans la comparaison), ou s'il eût mieux fait de rester dans l'autre. L'amour a précipité son choix et à cet égard, Lauvereau y gagne ; mais il y perd peut-être par ailleurs si l'on considère que le riche rêveur casanoviste pourrait bien finir banal auteur à succès.

Avant Régnier, les écrivains qui ont prétendu rassembler une communauté extra-temporelle avec le plus de ferveur, ce sont sans doute les Classiques (et tous classiques). Sainte-Beuve en fait même la condition de l'auteur classique, qui est « aisément contemporain à tous les âges² ». Pour T. S. Eliot également, une référence classique a ceci de nécessaire qu'elle rassemble les hommes d'une société donnée, en luttant contre ce qu'il appelle un « provincialisme » – temporel, s'entend –, un « provincialisme » de la pensée qui, en isolant les hommes, les conduirait à l'intolérance et à l'indifférence³. Ce provincialisme consiste en « une altération des valeurs, l'exclusion de certaines, l'exagération d'autres » et il « naît, non pas d'un manque de vastes promenades géographiques, mais du fait qu'on applique des canons issus d'un champ limité à l'ensemble de l'expérience humaine, et qui confond le contingent avec l'essentiel, l'éphémère avec le permanent ». T. S. Eliot fait état du problème tel qu'il se pose en 1944 :

À notre époque, où les hommes semblent plus que jamais portés à confondre la sagesse avec la connaissance, et la connaissance avec l'information, et où ils essayent de résoudre les problèmes de la vie en termes de mécanique, voici que vient à l'existence une nouvelle espèce de provincialisme qui mérite peut-être un nom nouveau.

C'est un provincialisme, non de l'espace, mais du temps ; pour lequel l'histoire n'est rien que la chronique des inventions humaines qui ont rendu service et ont été mises au rebut, pour lequel le monde est la propriété des seuls vivants, propriété où les morts n'ont pas de part. La menace de cette sorte de provincialisme est que nous pouvons tous, tous les peuples du globe, devenir ensemble des provinciaux, et ceux qui ne se satisferont pas de l'être, ne pourront que se faire ermites.

Le problème qui s'impose en 1944 couve déjà, sans doute, dans les premières années du siècle. À ce titre, France, Régnier, Boylesve et d'autres, qui ont bien compris le péril que représentait un abandon des héritages de l'histoire aux archivistes qui ne les *comprennent* pas – dans l'acception

1. En regard de celle de Jean de François, involontaire et mortifère.

2. Ch.-A. Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un Classique ? » (21 octobre 1850), art. cité, p. 42.

3. T. S. Eliot, « Qu'est-ce qu'un classique ? » (1944), art. cité, p. 360-361 : « Bref, sans l'application constante de la mesure classique [...], nous tendons à devenir provinciaux ».

étymologique du verbe –, seraient moins des classiques que des hommes qui auraient compris la nécessité des classiques, celle d'une capitale classique centralisant l'esprit collectif pour éviter les divisions et les guerres. Aujourd'hui, il se peut bien que ces écrivains fassent un peu figure d'« ermites » en effet.

Les classiques sont les contemporains par excellence, parce qu'ils aspirent à recruter leurs contemporains dans une histoire large, Antiquité en amont, et en aval, postérité à laquelle ils confient leurs espoirs. Ils sont peut-être les « éternel[s] contemporain[s]¹ » dont parle Pascale Casanova qui qualifie ainsi plus largement les classiques du canon.

Par surcroît, ces éternels contemporains aspirent à être les contemporains de l'éternité. S'esquisse une circonscription plus vaste encore du contemporain, sans limite, pas même le réel. C'est une façon de comprendre l'énigmatique remarque de Régnier :

Les temps passés me sont odieux et me choquent par mille endroits. Je suis plutôt le contemporain de « l'époque qui n'a pas été ». (C., 1891, p. 237)

Cette « époque qui n'a pas été », ce peut être le passé fantasmatique de son œuvre. Les poètes, rêveurs ou visionnaires, « sont plutôt contemporains de ce qui n'est pas qu'observateurs de ce qui est² », écrira-t-il dix ans plus tard. Mais l'époque non advenue peut aussi se comprendre comme celle qu'auraient pu voir naître les années où Régnier a effectivement vécu, l'époque qui aurait pu être mais qui n'a pas été et qui est restée dans les possibles de l'histoire. Depuis notre perspective en effet, il semble bien que Régnier appartienne à une époque qui, justement, n'est pas parvenu à « faire époque », au sens où la postérité ne l'a pas érigée en type. L'époque qui l'a historiquement emporté, dans les décennies 1900 à 1920, c'est celle des avant-gardes et des frondeurs du modernisme. Il est patent que la question du contemporain touche à celle des dominants et des dominés, des auteurs majeurs et des auteurs mineurs. Les contemporains sont d'abord ceux qui ont porté une époque demeurée visible dans l'histoire. Ainsi, en se disant le « contemporain de "l'époque qui n'a pas été" », Régnier suggérerait son appartenance à une contemporanéité plus souterraine, vouée à demeurer dans l'ombre de l'histoire. Il n'est certes pas un écrivain de l'ombre en 1891, à l'heure où il tient ces propos. Mais peut-être soupçonne-t-il déjà que son succès est en partie dû à un malentendu, et qu'il n'est pas alors reconnu en raison de sa véritable singularité de poète, reculée de l'avant-scène de l'histoire littéraire.

La définition barthésienne du contemporain semble prolonger la pensée de Régnier. Dans *La préparation au roman* (1978-1980), cours donné au collège de France, Barthes revient sur la « néomanie » de l'ère moderne et déclare : « Je n'aime ni ne comprend rien d'actuel, j'aime

1. P. Casanova, « Le méridien de Greenwich, réflexions sur le temps de la littérature », dans L. Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 134.

2. H. de Régnier, « Préface », *Figures et caractères* (1901), *op. cit.*, p. 5.

et je comprends l'inactuel¹ ; je vis le Temps comme une dégradation des Valeurs² ». Antoine Compagnon interprète cette assertion. « Défendre aujourd'hui la langue classique, cela devient neuf, car – sentence que Barthes gardera dans ses cartons – "ce qui est fragile est toujours nouveau"³ ». Le classicisme, désormais, c'est « l'inactuel » dont parle Barthes, le précaire, ce qui ne trouve de place assurée au moment actuel et qui, par là-même, loin de relever de la lubie conservatrice, signe la véritable distinction artistique. « En ruine, à l'article de la mort, les classiques redeviennent attachants⁴ », par conséquent. N'est-ce pas cette affection que cherche à traduire Régnier en se disant « contemporain de "l'époque qui n'a pas été" », contemporain de l'inactuel que constituent les Classiques tels qu'il les rêve dans les années 1900 ?

Giorgio Agamben, lui aussi, a l'air de poursuivre l'idée paradoxale de Régnier quand il écrit qu'« être contemporain signifie [...] revenir à un présent où nous n'avons jamais été⁵ ». Le philosophe reprend également la pensée de Barthes :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps⁶.

Dans cette acception paradoxale, le contemporain n'est pas d'abord l'homme du présent, du moins il n'est pas monocentré sur le présent. Il est l'homme d'un déphasage temporel et capable, fort de son décalage, d'appréhender son temps de l'extérieur. Être contemporain, c'est finalement avoir conscience du temps dans des dimensions larges.

Le contemporain n'est donc pas celui qui dédaigne l'époque où il vit :

Cette non-coïncidence, cette dyschronie, ne signifient naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps, ni qu'il soit un nostalgique qui se reconnaît mieux dans l'Athènes de Périclès ou le Paris de Robespierre ou du marquis de Sade que dans la ville ou dans le temps où il lui a été donné de vivre. Un homme intelligent peut haïr son époque, mais il sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement⁷.

Ainsi le contemporain n'envisage-t-il pas le temps comme manque mais comme dimension intercalaire ; il ne le vit pas comme anachronisme, mais comme dyschronie. « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances⁸ ». Voilà qui ferme la boucle ouverte par Barthes et par Nietzsche. Pour ce dernier,

1. Ces propos sont inspirés à Barthes par la lecture de Nietzsche.

2. R. Barthes, *La préparation au roman* (1978-1980), cité par A. Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 412.

3. A. Compagnon, *ibid.*, p. 414.

4. *Ibid.*, p. 414.

5. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 36.

6. G. Agamben, *ibid.*, p. 9-10. G. Agamben développe la même idée dans un autre livre, *Signatura rerum. Sur la méthode*, Vrin, 2008, p. 9.

7. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 10.

8. *Ibid.*, p. 11.

l'inactuel, loin de paralyser l'élan vital comme risquent de le faire les historiens, trouve au contraire dans le passé des ressources pour mieux vivre et sentir au présent :

Pour pouvoir déterminer [...] les limites où le passé doit être oublié sous peine de devenir le fossoyeur du présent, il faudrait connaître exactement la force plastique d'un homme, d'un peuple, d'une civilisation, je veux dire cette force qui permet de se développer hors de soi-même, d'une façon qui vous est propre, de transformer et d'incorporer les choses du passé, de guérir et de cicatriser des blessures, de remplacer ce qui est perdu, de refaire par soi-même des formes brisées¹.

Cette limite est peut-être celle que savent maintenir Régnier, France et Boylesve, qui ne puisent dans le passé que ce qui aide à la fermentation de leur œuvre. Le passé n'a d'intérêt pour eux que comme possible du présent, qu'il aide à advenir à son plein épanouissement. Le passé pense aussi les « blessures » du présent. C'est le sens qu'on peut donner à la mélancolie de Régnier, qui naît d'un présent jamais égal à lui-même, toujours en fuite vers la réalisation de sa potentialité. Pour Régnier, le présent est « fractur[é] » en effet, et l'on pourrait à la rigueur dire qu'il n'existe pas puisqu'il est détruit à mesure, inclus qu'il est dans le processus d'un perpétuel *devenir-passé*. Le passé lointain de ses rêveries poétiques imbibe l'éponge trouée du présent.

Agamben précise sa définition du contemporain : « le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité² » ; car il est capable de « saisir notre temps sous la forme d'un "trop tôt" qui est aussi un "trop tard", d'un "déjà" qui est aussi un "pas encore"³ ». En somme, cela rejoint l'inactuel dont Barthes après Nietzsche fait l'essence du contemporain : le contemporain serait alors la part d'inactuel dans le présent, c'est-à-dire à la fois ce qui a cessé d'être actuel et ce qui ne l'est pas encore, et même ce qui est sur le point de ne l'être plus : « seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain⁴ ». Cette sensibilité est bien celle de Régnier, de Boylesve et de France, attentifs à ce qui, dans le présent, est en passe de finir⁵, plus encore qu'à ce qui est déjà fini.

On ne saurait toutefois se satisfaire de faire de Boylesve, de France et de Régnier des « contemporains », en dépit de la richesse herméneutique qu'offre cette catégorie, et de son apport majeur, qui est de donner à comprendre un temps non clivé (contrairement au moderne, au postmoderne, à l'antimoderne). C'est toutefois une catégorie en cours de définition et sa plurivocité fait craindre son ambiguïté. Notamment, Agamben charge encore le contemporain d'exprimer un rapport paradoxal à la mode⁶, ce à quoi ne se réduit certes pas le souci de

1. F. Nietzsche, *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie* (1874), dans *Considérations inactuelles*, Mercure de France, trad. H. Albert, 1907, p. 127.

2. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 26.

4. *Ibid.*, p. 33.

5. Ce point est développé plus bas dans la section intitulée « Charme de ce qui est sur le point de disparaître », p. 642 *sqq.*

6. « Ce qui définit la mode est qu'elle introduit dans le temps une discontinuité particulière, qui le divise

Régnier, de Boylesve et de France. Pour saisir leur œuvre dans toutes ses nuances, il semble nécessaire d'envisager un rapport au temps qui ne soit pas seulement rapport à la mode et au temps présent, à l'actuel et au périssable. Car ces écrivains ont bien ceci de particulier qu'ils parviennent, semble-t-il, à penser le *passé*, sans nécessairement penser avec lui le *dépassement* – à moins, peut-être, d'envisager le dépassement comme procès (intéressant en soi) et non comme terme (regrettable ou souhaitable).

C'est bien là le défaut de la notion de contemporain, à laquelle s'attache intuitivement et obstinément une vision parantocentrée¹ du temps. Le point référentiel du contemporain, comme celui du moderne, du postmoderne ou de l'antimoderne, demeure le présent, quand bien même il chercherait à le décrire et à le vivre autrement².

Il existe bien des relations au temps qui ne garottent pas le présent ; celle que propose le classicisme notamment. Mais France, Régnier et Boylesve échappent aussi bien au tropisme du passé (l'âge d'or des classiques), qu'au tropisme du futur (l'utopie des modernistes) et au tropisme du présent (le contemporain). Bien qu'ils ne soient en rien des nostalgiques, ils n'en continuent pas moins de rêver les mondes disparus et la perspective du contemporain ne dit rien de ce rapport affectif au passé. Pascale Casanova pointe le problème qui se pose ici ; la contemporanéité, en un sens extrême, « signifie [...] que le temps n'existe pas ; ou que, au pays de la littérature, il n'y a pas de passé³ ». Or, nul « déni de l'histoire littéraire » chez ces amoureux des âges classiques.

Pour approcher autrement le contemporain, Martin Rueff le confronte à la question linguistique de la concordance des temps, qui semble intuitivement être son équivalent grammatical ou du moins « une périphrase élégante du terme "contemporain"⁴ ». Contemporain ou concordance des temps : temps de l'accord. Dans les deux cas, l'enjeu est celui d'un « accord [...] de plusieurs temporalités disjointes⁵ ». Mais :

« Contemporain » dit l'accord du temps avec lui-même. [...] « Concordance des temps » dirait plutôt le temps raccordé [...] de plusieurs époques. Alors que le « contemporain » dit *l'accord*, « concordance » dit *le raccord*, l'appariement d'une différence et d'un conflit⁶.

Les romanciers étudiés, sensibles aux tensions temporelles, entrent plutôt dans ce dernier cas de

selon son actualité ou son inactualité », car « le temps de la mode est [...], de manière constitutive, en avance sur lui-même, et pour cette raison même, toujours aussi en retard ; il a toujours la forme d'une insaisissable frontière entre le "pas encore" et le "ne plus" » (*ibid.*, p. 27-29).

1. Pour rappel : c'est-à-dire centrée sur le point présent. Ce néologisme employé par R. Brague « désigne le fait que notre expérience du temps et que notre existence dans le temps est centrée sur le présent » (*Modérément moderne, op. cit.*, p. 16). D'autres, comme F. Hartog, préfèrent le mot de *présentisme* (*Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, 2003).

2. Selon F. Noudelmann, le contemporain « désigne [...] une manière de régler l'adéquation au présent » (« Le contemporain sans époque, une affaire de rythme », art. cité, p. 59).

3. P. Casanova, « Le méridien de Greenwich, réflexions sur le temps de la littérature », art. cité, p. 144-145.

4. M. Rueff, « La concordance des temps », dans L. Ruffel, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 94.

5. *Ibid.*, p. 94.

6. *Ibid.*, p. 94.

figure, qui pose indirectement le problème de l'articulation entre l'ontologie et la chronologie, entre le flux intime de la conscience temporelle et l'ordre de l'histoire. Il faut donc poursuivre l'investigation.

D'autant que le contemporain présente encore une limite et ne saurait satisfaire seul à l'analyse de la position de Régnier, de France et de Boylesve concernant l'histoire littéraire. Car dans le vocabulaire usuel, le contemporain est ce qui est visible en son temps, ce qui est représentatif, significatif voire exemplaire. Lionel Ruffel en fait le constat :

Aimantée par la théorie du choc et de l'événement, du grandiose, du spectaculaire, des grands hommes, c'est une vision qui fait la part belle à une histoire globale avec centre et périphérie, dominants et dominés, s'intéressant à la prédominance des premiers, que les seconds ne feraient que suivre (le contemporain dans ce cas serait localisé précisément, et le reste du monde serait à sa suite¹).

Le contemporain rassemble donc en premier lieu le pôle des dominants. Et pour cause : comme le remarque encore Lionel Ruffel, la notion est désormais pleinement entrée dans le champ épistémologique (*art contemporain, études contemporaines...*), en sorte qu'on voit s'accélérer un processus de « muséification », de « conservation du présent » : « il s'agit de la sorte d'inventer une nouvelle tradition »², quand bien même *contemporain* continue de porter le sème de « vivant ». Le vivant, justement, est par définition voué à périr : le contemporain, à l'instar du moderne, frappe donc de caducité, dans l'œuf, l'objet qu'il désigne. Le contemporain est donc à son tour guetté à la fois par un figement sémantique et par l'obsolescence de ses objets. Or ce qui est toujours à même d'intéresser le lecteur de France, de Boylesve ou de Régnier, ce sont moins les hommes de leur temps qu'ils ont été, que ce qui leur permet d'échapper aussi à leur temps – et de ce fait, peut-être, aux temps qui ont soldé leur mémoire à trop bon compte après leur mort. Comme le note Antoine Compagnon, « nous sommes attentifs aux chemins qui n'ont pas été empruntés par l'histoire. Les vaincus et les victimes nous touchent, et les anti-modernes s'apparentent aux victimes de l'histoire³ ». Pourquoi une telle affection ? Peut-être parce que nous cherchons nous-mêmes, en eux, nos vrais contemporains, qu'il faut pour cela trouver moyen d'inscrire à leur place dans une histoire littéraire plus juste.

1. L. Ruffel, « Introduction », art. cité, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 24. L. Ruffel retrace l'histoire de l'avènement du contemporain, invoqué à tout va à l'heure de la massification culturelle et de la légitimation des idéaux d'une génération. Promue par mai 1968, la notion entre dans une politique d'auto-consécration. En somme, comme le moderne ou le classique avant lui, le contemporain « résulte lui aussi, comme presque toutes les nominations, d'une lutte et d'une prise de pouvoir » (p. 25). Il renvoie à un « ordre du discours » contrôlé par l'époque qui le produit.

3. A. Compagnon, *Les antimodernes, op. cit.*, p. 9.

B. Pour une autre histoire littéraire

Avant d'en venir à une nouvelle proposition de l'histoire littéraire – la catégorie du *post-classicisme* – il semble nécessaire de réaffirmer les raisons d'écarter le modèle ancien, lequel divise plus ou moins nommément la production artistique entre avant-garde et arrière-garde. Ce modèle historique qui procède d'une vision romantique de l'histoire artistique, caractérisé par ce que Paul-André Claudel appelle une « lecture évolutionniste du devenir des œuvres ¹ », se voit de nos jours opposer des alternatives. Le XX^e siècle est resté tributaire du récit selon lequel les œuvres sont disposées sur des paliers graduellement ascendants dans le temps ; mais le XXI^e siècle, de plus en plus, est las de ce système pour lequel ce qui est passé est fatalement dépassé.

1. Avant-garde, arrière-garde

a. D'avant-garde ? d'arrière-garde ?

L'hypothèse, pour rappel, c'est qu'à lire les œuvres de Régnier, de Boylesve et de France selon un récit unique de l'histoire littéraire, on court le risque d'aveugler ce qui fait proprement l'intérêt de leur intelligence du temps, et avec elle la saveur spécifique de leur poésie. La notion d'arrière-garde, qui porte l'éclairage sur une zone littéraire déconsidérée par le passé, et qui attire l'attention de l'université depuis une ou deux décennies, pourrait informer notre lecture de ces œuvres qui, longtemps, n'ont plus été lues, ou mal lues.

Ce récit unique promu par la modernité présuppose l'existence de ce que Pascale Casanova appelle un « méridien littéraire », devenu subrepticement une « structure incorporée » ² de notre appréhension du littéraire. Car ce « méridien » n'a rien d'une donnée scientifique ; il est une construction du pouvoir, si bien qu'« il faut décrire le méridien de Greenwich littéraire moins comme le lieu du présent légitime que comme celui où se livrent les luttes pour le monopole du décret de légitimité littéraire ³ ». La direction du temps et des œuvres apparaît donc fixée par les instances dominantes, qui, en fixant la ligne démarcative, désignent ce qui appartient à un côté du méridien ou à l'autre, à l'avant-garde ou à l'arrière-garde.

Prendre en compte l'autre côté du « méridien » ne satisfait pas seulement aux désirs marginaux d'aventuriers en mal de *terra incognita* ou d'amateurs esthètes à l'affût d'objets rares. William Marx constate que pendant longtemps, une sorte de tabou a pesé sur les arrière-gardes, occultées au profit des seules avant-gardes. Il en voit la cause dans un phénomène observé par Walter Benjamin, à savoir qu'on s'identifie plus volontiers aux vainqueurs qu'aux vaincus de

1. P.-A. Claudel, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », art. cité.

2. P. Casanova, « Le méridien de Greenwich, réflexions sur le temps de la littérature », art. cité, p. 119.

3. *Ibid.*, p. 120.

l'histoire. Il en résulte « comme un point aveugle de notre histoire des idées et des arts ¹ ». En conséquence, éclairer « la face cachée de la modernité ² » offre un panorama plus large et une vision plus complète et fidèle de la littérature. Le gain est donc avant tout d'ordre scientifique. L'histoire littéraire dont nous héritons est fondée sur des critères « axiologiques » bien plus qu'« épistémologiques », si bien qu'à reconsidérer les arrières-gardes, longtemps jugées d'une valeur moindre, « c'est la validité épistémologique du regard porté sur une époque qui est en jeu ³ » et qui doit en tirer bénéfice.

Une précision terminologique s'impose. Il s'agit de ne pas confondre avant-garde et modernité, non seulement parce qu'*avant-garde* désigne d'abord une posture artistique (relative) quand *modernité* renvoie désormais à une époque historique (absolue) ; mais surtout parce que leurs systèmes temporels n'ont pas le même point focal :

L'avant-garde n'est pas seulement une modernité plus radicale et dogmatique. Si la modernité s'identifie à une passion du présent, l'avant-garde suppose une conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps ⁴.

Aussi des œuvres comme celles d'Henri de Régnier peuvent-elles être qualifiées de modernes ; Régnier y autorise lui-même par l'indication générique « roman moderne » qu'il appose à certains titres. Mais pour autant ces œuvres ne sont pas d'avant-garde, si être d'avant-garde suppose l'enrégimentement dans une guerre de conquête du futur, par une politique de la terre brûlée. Malgré tout, il ne faudrait pas caricaturer ce que sont les avant-gardes en pratique et Agamben a raison de noter que « l'avant-garde, qui s'est égarée dans le temps, recherche le primitif et l'archaïque ⁵ ». Poursuivons le nettoyage sémantique des notions corrélées d'avant-garde et d'arrière-garde, pour voir ce qui, par leur prisme, ressort des œuvres étudiées.

Aucun écrivain n'est moins suspect d'avant-gardisme que René Boylesve. Dans un petit roman contemporain, *Le Bel Avenir* (1905), il raille ouvertement cette ambition d'être en avance sur son temps, symptomatique des années 1900. Il fait dire à son narrateur :

Dans le jeu, à la mode, qui consiste à s'élancer avec grâce au devant des nouveautés de demain, qu'il est malaisé de s'arrêter à temps, et qu'il est gauche de revenir sur ses pas ⁶ !

Julien Gracq verra à son tour le problème que pose une telle attitude lorsqu'elle touche le domaine artistique : « une grande partie de la littérature actuelle [...] est contaminée par cette

1. W. Marx (dir.), « Introduction. Penser les arrières-gardes », *Les arrières-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, PUF, 2004, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 6.

3. *Ibid.*, p. 16.

4. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 48. A. Compagnon réaffirme plus loin la nécessité consécutive de « sépar[er], esthétiquement et philosophiquement, deux notions trop souvent confondues : la modernité et l'avant-garde. Or, elles supposent deux consciences du temps différentes, un sens du présent en tant que tel, et un sens du présent en tant que contribution au futur, une temporalité intermittente ou sérielle et une temporalité génétique ou dialectique » (p. 80).

5. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 34-35.

6. R. Boylesve, *Le Bel Avenir* (1905), Calmann-Lévy, « Nouvelle Collection illustrée », 1922, p. 49.

prétention étrange : être déjà un historien de la littérature à venir¹ », songe-t-il. Au nom de l'impératif d'avoir toujours un temps d'avance, la littérature risque bien d'auto-censurer sa propre création, en édictant de dommageables interdits sous prétexte qu'ils contreviendraient au sens de l'histoire. Le scénario étant écrit à l'avance, la liberté est bridée, les possibles sont tués dans l'œuf. En outre, le présent de la création se prive des apports du passé et Thomas Pavel redoute avec bon sens que trop accorder aux « signes avant-coureurs » se fasse au détriment des « rémanences » et des « continuités »² potentiellement enrichissantes.

Le cas de Régnier n'est pas le même que celui de Boylesve ou de France, et l'idée de son appartenance avant-gardiste mérite d'être considérée. Car Régnier, d'une certaine manière, fut bien, à ses débuts, un écrivain de l'avant-garde symboliste, cette jeune école qui devait encore affermir ses positions esthétiques dans les années 1880 et 1890, et pour laquelle Régnier livra combat dans les petites revues. Mais si l'on croit à une progression dans l'art, alors ce qui est à la proue a tôt fait de se retrouver à la poupe³, et les avant-gardes beaucoup plus prédatrices des années 1910 et 1920 ont achevé de démoder Régnier. Certes, pendant et même après la guerre, l'académicien est encore sur le devant de la scène littéraire. Patrick Besnier explique comment son titre académique est un gage pour les éditeurs qui exploitent de luxueuses éditions illustrées, des plaquettes à tirages limités, des fac-similés. Mais c'est justement cet établissement académique qui irrite la jeunesse d'avant-garde, laquelle y voit une trahison de la liberté que réclame l'art⁴, et qui dictera à André Breton ces mots méprisants : « l'absurde Henri de Régnier se prélassait à l'Académie française⁵ ». Patrick Besnier relativise pourtant la haine que lui portent les Surréalistes :

Le monde intellectuel bascule dans de nouvelles formes et de nouvelles valeurs et il se trouve en butte aux sarcasmes des dadaïstes et de surréalistes sans tout de même incarner à leurs yeux une des figures majeures du déshonneur intellectuel comme Maurice Barrès ou Anatole France⁶.

Sans doute, les avant-gardes ont épargné à Régnier la plaquette vengeresse qu'ils ont distribuée aux obsèques d'Anatole France. Il est vrai aussi qu'il n'a pas eu de funérailles nationales.

1. J. Gracq, *Lettrines, Œuvres complètes*, éd. La Pléiade, t. II, p. 175.

2. Th. Pavel cité par W. Marx, « Introduction. Penser les arrière-gardes », *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, op. cit., p. 6.

3. C'est ce qui fait écrire à Kundera que vouloir « être absolument moderne, c'est être l'allié de ses propres fossoyeurs » (*L'immortalité*, Folio, 1990, p. 214).

4. C'est l'hypothèse de P. Besnier : « nous connaissons le reproche fondamental de Breton : Régnier était un renégat qui avait sur tous les plans oublié la leçon de Mallarmé : abandon de la poésie, feuilletons journalistiques, romans à succès, Académie française » ; « la condamnation de Régnier par les dadaïstes est purement liée à l'institution : il est au *Figaro*, il est à l'Académie, il est la rive droite incarnée » (*Henri de Régnier*, op. cit., p. 373-374).

5. A. Breton pour la revue *La Révolution surréaliste* (cité par P. Besnier, *ibid.*, p. 394). P. Besnier (p. 373) recense d'autres attaques, comme un article très hostile à Régnier signé par F. Picabia (*Revue 391*, n° 14, nov. 1920) ou un article intitulé « Liquidation » (*Littérature*, n° 18, mars 1921), dans lequel Régnier se voit décerner le titre d'écrivain le mieux déconsidéré par les Dadaïstes. Parmi les concurrents, notés de -25 à 20, Régnier obtient en effet la pire moyenne (-22,90).

6. *Ibid.*, p. 359.

D'avant-garde si l'on veut, Régnier serait-il donc passé à l'arrière-garde, une nouvelle avant-garde chassant l'autre à l'arrière ? Ce n'est peut-être pas si simple et le point de vue compte beaucoup. Le classicisme auquel tendent France, Boylesve et Régnier peut bien sembler d'arrière-garde aux modernistes des années 1920 ; selon un autre point de vue, aspirer au classicisme ne signifie pas reculer – mais plutôt reculer pour mieux sauter. Antoine Compagnon analyse ainsi la revendication d'arrière-garde de Péguy qui se considère aussi (et ainsi) comme « l'avant-garde de l'avant-garde¹ » (moins par moins fait plus). De même qu'être antimoderne revient à être ultramoderne, être d'arrière-garde revient parfois à être d'une avant-garde qui n'a pas encore vu le jour, d'une avant-avant-garde en somme. En quelque sorte, aspirer au classicisme dans les années 1890 déjà, comme c'est le cas pour Régnier aussi bien que pour France et Boylesve, c'est anticiper une mode qui ne s'épanouira pleinement que dans les années 1910.

Peut-on dès lors se satisfaire de faire de ces écrivains des écrivains d'arrière-garde ? Pour Paulhan, l'avant-garde est misologue quand l'arrière-garde est philologue² – encore une bonne raison de les situer plutôt du côté arrière-gardiste du « méridien ». Mais le cas de Régnier est encore problématique, lui qui semble s'être tenu de part et d'autre de la frontière, et d'emblée, comme le note Patrick Besnier :

Les Hydropathes et Sully Prudhomme, ces deux postulations sont-elles conciliables ? L'agressivité de Moréas préfigure la violence « terroriste » des avant-gardes, la volonté que les clans soient inconciliables : la poésie, c'est la guerre. Académicien publié chez Alphonse Lemerre et à la *Revue des Deux Mondes*, Sully Prudhomme incarne une poésie harmonieuse et tentée par la réflexion, tout un univers conforme à la bonne éducation de Régnier³.

Régnier, donc, d'avant *et* d'arrière-garde à la fois ? Ou bien : *ni* d'avant *ni* d'arrière-garde ? Bertrand Vibert relaie la doxa :

Le moins qu'on puisse dire d'Henri de Régnier est qu'il ne passe pas pour un auteur « moderne ». Mais il y a pis : rien ne permet de le sauver *a posteriori* en faisant de lui un écrivain d'arrière-garde, voire un « antimoderne » paré d'un lustre nouveau⁴.

Outre les risques réducteurs de toute classification, celle-ci présente encore l'inconvénient d'être attachée à un imaginaire politique. L'analyse de Vincent Kaufmann⁵ polarise l'avant-garde à gauche (au socialisme, à l'imaginaire révolutionnaire et internationaliste) et l'arrière-garde à droite (elle n'est pas étrangère aux idées élitaires voire anti-démocratiques, conservatrices, nationalistes). Or si Boylesve répond à la rigueur à ce modèle, ce n'est pas vraiment le

1. A. Compagnon, « L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et à Barthes », chap. 6 de W. Marx (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 93.

2. D'après A. Compagnon (*ibid.*).

3. P. Besnier, *Henri de Régnier*, *op. cit.*, p. 47.

4. B. Vibert, « Roman moderne, qu'est-ce à dire ? Sur *Le Divertissement provincial* d'Henri de Régnier », art. cité, p. 101.

5. V. Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », chap. 1 de W. Marx (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*

cas de Régnier (critique envers le nationalisme) et encore moins celui de France, compagnon de Jaurès.

Voir en ces auteurs des « arrière-gardistes » pose en somme le même problème que voir en eux des antimodernes ou des postmodernes : les arrières-gardes se construisent comme contre-valeur des avant-gardes, dont elles sont, en fin de compte, une émanation¹. Au demeurant, ce n'est qu'*a posteriori* que ces classiques peuvent paraître anachroniques, puisque le classicisme, après 1900, fait une percée dans le champ littéraire pour devenir l'un des champs esthétiques majeurs². Selon William Marx en effet, « par définition, l'avant-garde esthétique s'oppose déjà au gros de la production littéraire ou artistique d'une époque ; mais pour autant cette production majoritaire et moyenne ne saurait être qualifiée d'arrière-garde ; *arrière-garde* ne peut désigner qu'un mouvement minoritaire³ ». À l'heure où ils écrivent, les néo-classiques en tous genres sont loin d'être minoritaires. On peut bien n'être ni en avance, ni en retard sur son temps, mais *de son temps*. Et si le retour classique menace dans les années vingt de passer de mode, détrôné par les avant-gardes, il n'aboutira pourtant pas nécessairement à l'arrière-garde, l'arrière-garde supposant un certain militantisme de réaction. Rien de tel chez France ni chez Régnier et Boylesve, qui n'ont rien de prosélytes, et sont avant tout, pourrait-on dire en pastichant Régnier, des classiques *à soi-même*.

C'est donc surtout la perspective actuelle qui fait paraître d'arrière-garde des auteurs que rien ne prédestinait à ce traitement. La néomanie a triomphé dans la seconde moitié du XX^e siècle au point de fausser la donne, et bien qu'on ait pu concilier, à certaines époques, classicisme et avant-garde⁴. Il s'avère donc bien malaisé à cerner, ce « méridien » qui fluctue en fonction du contexte.

1. W. Marx invoque l'histoire : « la notion d'arrière-garde esthétique ou idéologique ne commença de se développer qu'au moment où l'"avant-gardisme chronique", pour reprendre une expression d'Albert Thibaudet, devint le régime normal de fonctionnement de la littérature et des arts ». « Quand l'avant-garde domine, le terme d'*arrière-garde* devient une insulte commode » (« Introduction. Penser les arrières-gardes », art. cité, p. 8).

2. Si avant guerre, les nouveaux classiques sont encore peu nombreux, si bien qu'« Albert Thibaudet et Remy de Gourmont pouvaient se permettre de fustiger les partisans d'un retour à la tradition et les groupuscules néoclassiques », après guerre « tradition, classicisme : ces termes faisaient désormais partie intégrante de la panoplie moderniste », même si, bien sûr, il est davantage question ici du classicisme plus évidemment avant-gardiste de la *NRF* que de celui de France, de Boylesve ou même de Régnier (W. Marx, *ibid.*, p. 11). Le contexte historique est ici d'une importance capitale.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. Dans les années 1950 par exemple, le classicisme est à nouveau porteur d'un esprit d'avant-garde, à en croire Francis Ponge : « il serait bon que l'on s'en rende compte : la véritable avant-garde est devenue capable de prendre en charge les meilleurs de nos classiques, de les assumer. Nous ne sommes pas hommes à nous gêner de cela. Nous avons trop le sentiment de nos ressources et de nos différences. Comme Mithridate, nous avons eu, dès notre jeunesse, trop de poisons à notre disposition, pour ne pas nous y être habitués » (*Pour un Malherbe*, *op. cit.*, p. 21).

b. De « l'arrière-garde de l'avant-garde » à « l'avant-garde de l'arrière-garde »

Pour assouplir la frontière qui séparerait deux pôles, avant-garde et arrière-garde, il faut sans doute affiner les catégories, comme Barthes y invite en se déclarant « à l'arrière-garde de l'avant-garde¹ ».

« Quand la masse croit au progrès dans les arts, alors commence le temps des arrière-gardes² », constate William Marx. Se déclarer d'arrière-garde, donc, c'est encore s'inscrire dans le système progressiste, fût-ce pour le nier. Vincent Kaufmann³ file la métaphore avec bon sens lorsqu'il note que l'arrière-garde, marchant derrière l'avant-garde, doit nécessairement passer au même endroit que l'avant-garde, avec un temps de retard, simplement. Or il est des écrivains qui ne se positionnent pas contre ce système, mais à côté, se déroband à toute sollicitation partisane. N'adhérant pas au postulat d'une supériorité du présent sur le passé (et du futur sur le présent), ils n'adhèrent pas plus aux discours passéistes et nostalgiques. On observe chez Anatole France et ses deux cadets une telle esquive, puisqu'ils méconnaissent cet axiome : en littérature, la modernité est la mesure de toute chose.

Plus tard, Gracq s'emportera contre les classifications historiques arbitraires qu'engendre une telle vision de la création littéraire. Antoine Compagnon commente la conférence de 1960 (« Pourquoi la littérature respire mal ») dans laquelle Gracq dit son agacement vis-à-vis de titres comme « chef de file » ou « clairon » d'un mouvement. « Gracq s'en prend au travers critique qui consiste à raconter l'histoire de la littérature comme une série de conquêtes » ; surtout, « Gracq proteste contre une conception du progrès littéraire faisant méconnaître la nouveauté qui n'entre pas dans le rang »⁴. Ce qui est dommageable à une histoire littéraire progressiste, c'est qu'elle ignore la vraie nouveauté littéraire, qui consiste, non pas à apporter « une nouvelle réponse à une question connue », mais à « pose[r] une question inconnue »⁵. Cette reformulation de ce qu'est la nouveauté littéraire à ceci d'intéressant qu'elle n'exclut pas qu'« une œuvre neuve p[uisse] être, au sens précis du mot, réactionnaire⁶ ». Paradoxalement, les œuvres qui renouvèlent le plus la littérature peuvent tout à fait être des œuvres qui puisent dans des sources anciennes.

Renouveler les questions, trouver les questions pertinentes, quitte à les traquer dans un fonds ancien : n'est-ce pas l'intention que partagent France, Régnier et Boylesve ? Au préalable, les trois écrivains réaffirment que la nouveauté apparente n'est pas toujours si nouvelle qu'il y

1. R. Barthes fait cette déclaration lors d'un entretien pour *Tel que* mené par J. Thibaudeau à l'automne 1971.

2. W. Marx, « Introduction. Penser les arrière-gardes », art. cité, p. 9.

3. V. Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », art. cité, p. 24. W. Marx fait la même remarque : les écrivains d'arrière-garde sont « retardataires de l'esthétique, qui iraient malgré tout, voire malgré eux, dans le sens indiqué par les avant-gardes » (art. cité, p. 9).

4. A. Compagnon, *Les antimodernes*, op. cit., p. 398.

5. *Ibid.*, p. 399.

6. J. Gracq cité par A. Compagnon, *ibid.*, p. 399.

paraît. Des dames devisant à propos de mode vestimentaire inspirent au sage Brotteaux des *Dieux ont soif* de baroques méditations :

Et le vieux Brotteaux, en les écoutant, songeait avec une volupté mélancolique à ces voiles d'une saison jetés sur des formes charmantes, qui durent peu d'années et renaissent éternellement comme les fleurs des champs. (DS, p. 143)

Le vieux, quelquefois, usurpe l'aspect du neuf et la mode marque un éternel retour¹.

Boylesve se moque également des prétentions innovantes, plus sensible lui aussi à ce qui perdure ou à ce qui revient :

Savez-vous les exemples de cette littérature affranchie dont on fait parade ? Barrès, Jules Renard, Moréas, Pierre Louÿs, Jules Laforgue, de telle sorte que, à part Henri de Régnier et Saint-Pol Roux [sic], tous ceux qui sont le plus applaudis parmi ces révolutionnaires sont précisément des artistes qui se rattachent à la très ancienne tradition².

Il prend de la hauteur pour commenter ce qui s'explique par un manque de recul :

L'ignorance des littératures anciennes sera d'un certain secours pour les penseurs de nos générations nouvelles : ils croiront à tout propos découvrir le monde ; personne ne sera là pour leur faire remarquer que le monde est depuis beau temps découvert ; et l'orgueil de l'invention les soutiendra et les ravira³.

In fine, on peut penser qu'aux yeux de Boylesve, les vrais novateurs ne peuvent être que ceux qui connaissent parfaitement les œuvres du passé, sans quoi celles-ci sont inlassablement répétées sans discernement.

D'autre part, si la nouveauté n'en est parfois pas une, réciproquement, ce qui apparaît comme défraîchi masque parfois la véritable nouveauté. Pour Régnier, la nouveauté peut surgir d'un nouvel agencement de l'ancien, auquel cas, « le nouveau que cela contient est fait d'éléments connus et vaut par un arrangement riche et méticuleux⁴ » (C., 1893, p. 347). France est du même avis, lui qui, à la manière rabelaisienne, prévient dans l'avant-propos de son propre roman qu'on « y trouvera plus de nouveautés qu'on n'en cherche d'ordinaire dans un vieux livre⁵ »

1. Ce constat, France ne le fait pas seulement à propos des costumes. Même les sciences prétendument nouvelles, qui l'intéressent par ailleurs, auraient eu pour lui des airs de déjà-vu, d'après l'analyse de Marie-Claire Bancquart : « [...] il fut l'un de ceux qui sentirent le mieux qu[e la psycho-physiologie issue des travaux du Dr Charcot] n'était pas une innovation moderne, mais la « codification » médicale d'une étude qui forme le champ même de la littérature de tous les temps. Ni Sophocle, ni Euripide, ni Racine ne sont inférieurs aux observateurs contemporains. France était trop profondément cultivé, trop attaché à la continuité d'une sensibilité artistique, pour approuver les tenants d'une invention radicale en pareil domaine. [...] Aussi le voyons-nous [...] développer la psychologie comme une tradition et non comme une rupture » (*Anatole France, un sceptique passionné, op. cit.*, p. 105).

2. R. Boylesve, note du 26 novembre 1895, *Feuilles tombées, op. cit.*, p. 42-43. La date de 1895, date à laquelle Régnier est surtout perçu comme une figure de proue du Symbolisme, explique pourquoi Boylesve l'exclut des poètes de tradition.

3. R. Boylesve, note de juillet 1905, *ibid.*, p. 149.

4. Régnier reformule ici l'une des *Pensées* de Pascal : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle ».

5. France revient ici sur le livre précédent, *La Rôtisserie de la reine Pédauque*.

(OJC, p. 8). Enfin, parodiant l'Écclésiaste, Boylesve prête à son malicieux baron ces propos, adressés à la jeune Jacquette :

- [...] sachez, ma filleule, que le vieux est plus jeune que votre dernière nouveauté.
- Comprends pas.
- Je veux dire que de ce que vous croyez neuf naîtra quelqu'un qui ressemblera au vieux à s'y méprendre. (LAP2, p. 137)

Dans une compréhension panoptique, le présent, partout, recycle le passé. France a soin de noter que les ruines mêmes de Rome trouvent place dans de nouveaux édifices :

Ces restes à demi enfouis ou toujours debout avaient eu des sorts divers. Le temps leur avait trouvé des usages nouveaux [...]. (DM, p. 186)

Dès lors on peut se demander si même l'arrière-garde existe. Aussi William Marx s'interroge-t-il : « À leur manière, les néoclassicisants français autour de 1910 sont d'authentiques Pierre Ménard : tout rétrogrades qu'ils soient, le classicisme qu'ils défendent prend un sens nouveau qu'il nous appartient de déchiffrer ¹ ».

Ainsi, une fois encore, se trouvent dissociées les notions trop rapidement assimilées : le nouveau n'est pas toujours révolutionnaire ou fondateur, pas plus que l'ancien n'est toujours réactionnaire ou rétrograde². C'est ce qui fournit matière au plaidoyer de Jacques Rivière, qui intervient en faveur de Proust taxé de « réactionnaire » par un critique. Rivière apostrophe ceux qui « imaginent que la hardiesse est toujours de même sens », qu'« il n'y a d'initiative qu'en avant, que l'inventeur est toujours celui qui va plus loin que les autres » :

Et comment [le critique de Proust] eût-il compris qu'en littérature il peut y avoir des révolutions en arrière, des révolutions qui consistent à faire moins gros, moins grand, moins libre, moins pathétique, moins « génial » qu'on a fait jusque là³ ?

Révolutions en arrière, ou révolution en profondeur – ce sera encore un point à aborder.

En définitive, l'avant-garde secrète en son sein le même poison que la modernité victime de sa propre toxicité, poison corrodant rapidement toute nouveauté à l'air du présent. De même, Antoine Compagnon relève le paradoxe fatal : « le conformisme du non-conformisme est le cercle

1. W. Marx, « Introduction. Penser les arrière-gardes », art. cité, p. 14.

2. A. Compagnon l'explique autrement, à la faveur d'un autre contexte : l'autre bout du siècle s'est lassé du modernisme néolâtre. « Le bourgeois ne se laisse plus épater. Il a tout vu. La *modernité* est devenue à ses yeux une *tradition*. Seul le déconcerte encore un peu que la *tradition* se fasse aujourd'hui passer pour le comble de la *modernité* » (*Les cinq paradoxes de la modernité, op. cit.*, p. 7). W. Marx désigne un même paradoxe : « Quand dynamisme et volonté d'aller de l'avant constituent les mots d'ordre de toute une civilisation, il ne fait pas bon rappeler la possibilité d'un mouvement rétrograde, à moins que, par un renversement ultime, cet interdit ne devienne lui-même une justification idéale : s'il est vrai que notre culture est celle de la transgression généralisée, il n'y aurait rien de plus avant-gardiste que de penser les arrière-gardes » (« Introduction. Penser les arrière-gardes », art. cité, p. 5).

3. J. Rivière, « Marcel Proust et la tradition classique », à propos d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1919), cité par A. Compagnon, *Les antimodernes, op. cit.*, p. 399

vicieux de toute avant-garde¹ ». Inéluctablement, « la négation de la tradition » glisse vers « une tradition de la négation »². Ainsi, se tenir plus prudemment à l'arrière-garde de l'avant-garde, comme Barthes, moderne devenu réticent à la néomanie avant-gardiste, ou à l'avant-garde de l'arrière-garde, comme ces classiques des années 1900 pour qui le nouveau procède plutôt d'un remodelage de l'ancien, c'est tenter d'endiguer le cercle vicieux.

L'enjeu est de taille. Il s'agit ni plus ni moins d'enrayer le phénomène d'accélération de l'histoire³, qui affecte aussi bien la littérature dès le début du siècle. Jouer toujours un coup d'avance mène à l'autodestruction, le temps anticipé parasitant le temps actuel au point que « demain s'est emparé d'aujourd'hui et largue le naguère désamarré⁴ », pour emprunter ses mots à Michel Deguy.

Avant-garde et arrière-garde, bien qu'elles soient les deux faces d'une même pièce, ne se jouent pourtant pas nécessairement à pile ou face. La pièce, parfois, tombe sur la tranche et certains écrivains font le pari de suspendre les règles agonistiques qui ne laissent, à l'issue, qu'un vainqueur. C'est le sens d'une catégorie alternative proposée par Paul-André Claudel, celle des « ailleurs-garde⁵ », à laquelle France, Boylesve et Régnier sont peut-être de bons candidats.

c. D'« ailleurs-garde » ?

La critique d'une opposition binaire entre avant et arrière-garde ne date pas d'hier. Dans un fameux cours, Barthes se fait cette réflexion que « rien ne dit que l'avant-garde qui vient [...] ne doit réoccuper des positions apparemment anciennes, étant bien entendu que sur la spirale de l'Histoire, ces positions reviennent à une autre place⁶ ». Il révèle ainsi que le dualisme n'est valide que dans un système temporel linéaire ; et qu'on peut en concevoir d'autres, temps spiralaire bouclé mais non noué sur le passé.

En somme Barthes rompt radicalement avec la démarche lansonienne, qui répartit les écrivains en deux camps, prophètes d'un côté, « attardés et égarés » de l'autre. Ni antimoderne ni moderniste désormais, Barthes prend le parti des « mainteneurs⁷ », qui ne sont pas des conservateurs, mais d'anciens modernes (misologues) reconvertis. Mû par l'impérieux désir de sauver ce qui disparaît, qu'il ressent comme une urgence, Barthes réhabilite une forme de philologie classique, renouant par exemple avec la rhétorique, pour faire face à la misologie moderniste.

1. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. L'idée est développée notamment par l'historien D. Halévy (*Essai sur l'accélération de l'histoire*, 1948).

4. M. Deguy, « Quand sommes-nous ? », art. cité, p. 53. Il pousse le raisonnement à son terme et analyse ainsi le phénomène d'avant-garde : « Ce n'est plus seulement avec le passé qu'il s'agit de rompre, mais du présent même qu'il faut faire table rase si l'on ne veut pas être dépassé avant même de se produire » (p. 54).

5. P.-A. Claudel, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », 2007, art. cité.

6. R. Barthes, *La Préparation du roman*, cité par A. Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 416. Pour A. Compagnon, Barthes parvient ainsi à « concilier la nostalgie de l'ancien avec la revendication du nouveau ».

7. Le mot est emprunté à Paulhan (*Les Fleurs de Tarbes*).

Ne plus être d'avant-garde lui est dorénavant indifférent et un entretien pour *Tel Quel* en 1971 l'amène à préciser sa pensée dans un parallèle lapidaire : « être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore¹ ». Un tel état d'esprit, sans doute, est proche de celui de Boylesve ou de Régnier, attentifs à fixer dans leurs œuvres les âges finissants, époques, saisons, règnes, beauté des lieux, des jardins, des châteaux, des femmes². Pour eux comme pour Barthes, les choses ne deviennent vraiment attachantes que lorsqu'elles sont vouées à la mort, ce dont la poésie se nourrit.

À l'instar de Barthes, Laurent Mattiussi esquisse trois approches possibles de l'histoire des idées et des arts. L'avant-garde implique une prospection ; l'arrière-garde une rétrospection ; mais il existe aussi « une pensée qui articule la prospection sur une rétrospection, qui fonde toute avancée prévisible sur un recul préalable » et qui permet une « révolution au sens étymologique du terme, par laquelle ce qui est à la fin serait la reprise, la transposition mais aussi sans doute la métamorphose de ce qui était au moins indiqué dans les commencements », autrement dit, non « pas un retour à l'identique, mais la réactualisation de possibilités originelles, perdues au cours du développement historique »³. Que le passé soit un balcon sur l'avenir n'est pas une idée absolument nouvelle ; ce qui l'est davantage, c'est celle d'un temps dans lequel on puisse *circuler*. Cependant, là où le modèle achoppe si l'on y confronte la vision historique propre à France, à Régnier ou à Boylesve, c'est dans la finalité de cette exploitation du passé. Inaugurer ou prédire l'avenir, même depuis le passé, paraît effectivement bien éloigné de leurs préoccupations.

Concevoir une catégorie parallèle à celle des avant et arrière-gardes a quoi qu'il en soit ceci d'intéressant qu'elle permet de penser une autre inscription dans l'histoire littéraire. Elle marque un refus de mesurer les écrivains uniquement selon leur degré d'adéquation à une contemporanéité éphémère. Cette contemporanéité constituerait pourtant un incontournable point de symétrie entre les écrivains qui demandent leur légitimité au passé et ceux qui cherchent leur raison d'être dans l'avenir. Or le peu de souci qu'ont les trois romanciers d'advenir trop tôt ou trop tard laisse à penser qu'il n'est finalement guère pertinent de les examiner à travers les catégories d'avant-garde ou même d'arrière-garde. Être ou ne pas être en avance sur son temps, là n'est pas la question. Même Régnier, moderne assumé à ses débuts, aurait pu dire avant Barthes : « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne⁴... ». Cette déclaration prend tout son sens lorsqu'on rappelle la définition de Barthes : « Être moderne,

1. R. Barthes, « Réponses », *Œuvres complètes*, Seuil, t. III, p. 1038.

2. Voir *infra*, p. 642 *sq.* Ces réflexions distingueront toutefois ce qui est mort de ce qui est sur le point de mourir.

3. L. Mattiussi, « Rétrospection et prospection, de Mallarmé à Heidegger », dans W. Marx (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*, chap. 2, p. 40-41.

4. R. Barthes, « Journal » (1979), cité par C. Coste, *Bêtise de Barthes*, Klincksieck, 2011, p. 40. Claude Coste précise que « Barthes ne renonce pas à la "modernité" comme invention. Mais il refuse de se laisser enfermer dans des interdits qui condamneraient Chateaubriand au profit de Mallarmé ou Rimbaud ».

c'est savoir *ce qui n'est plus possible*¹ ». Claude Coste reformule le problème que pose Barthes :

Que se passe-t-il en effet quand ce qui n'est plus possible « me » plaît – et « me » plaît davantage que tel ou tel pensum confortablement installé dans le sens supposé de l'histoire? [...] Face à l'interdit, une singularité s'élève pour refonder le possible à partir d'une légitimité intérieure. Au moderne corseté, Barthes oppose une autre parole : tout est possible pour peu que cela réponde à *mon* besoin, à *mon* désir, à une forme d'exigence qui n'a plus de comptes à rendre².

La prise de position n'est donc pas strictement d'ordre littéraire ; elle est plus largement une revendication de liberté, l'émancipation vis-à-vis d'une certaine vision de l'histoire qui veut que tout finisse par être emporté dans son cours.

Bien lire Henri de Régnier ou René Boylesve demanderait alors de répondre à l'invitation de Paul-André Claudel, qui appelle à s'affranchir d'une conception vectorisée de l'histoire littéraire, au profit d'une vision perméable des époques, qui dialoguent entre elles. En son état actuel dominant – disons scolaire –, l'histoire littéraire accorde trop aux soi-disant « précurseurs³ », au détriment de l'effort de vérité scientifique :

Ce mouvement amène à la valorisation des expériences les plus typiques et à l'exclusion, par commodité, des figures qui ne s'intègrent pas au tableau. [...] À cette exclusion de ce tout qui résiste à la périodisation s'ajoute la dévalorisation des itinéraires qui ne semblent pas emprunter, en temps réel, ce qui sera considéré *a posteriori* comme le cours principal des lettres⁴.

Les écrivains résistant à l'« impulsion centrale » sont relégués en périphérie ; ce sont aussi bien ceux qui n'ont rien apporté de neuf, que ceux qui ont produit une nouveauté restée sans héritage⁵. Les avant-gardes sont donc pour l'essentiel une fabrique rétrospective, ou tout au moins intronisées rétrospectivement. La question que se pose Paul-André Claudel est celle du centre et de la marge. Il observe ce processus d'élection ultérieure qui promeut les avant-gardes périphériques et minoritaires en leur temps au centre de l'histoire littéraire, ce qui pose pour le moins le problème de leur représentativité.

Commettant un péché scientifique majeur, une histoire littéraire établie sur ce dualisme suppose donc fatalement la reconstitution d'une « contemporanéité *a posteriori* », par un paradoxe épistémologiquement suspect. C'est pourquoi Paul-André Claudel inaugure la tierce catégorie d'« ailleurs-garde », qui a le double mérite d'abandonner à la fois le référentiel du contemporain (les œuvres sont ou ne sont pas *de leur temps*) et celui du présent (les œuvres répondent ou ne répondent pas aux exigences *de notre temps*). Selon cette autre façon d'envisager l'histoire

1. R. Barthes, « Réquichot et son corps », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV, p. 397, cité par C. Coste, *ibid.*, p. 39.

2. *Ibid.*, p. 40.

3. « Dans les manuels scolaires, comme dans notre conception intuitive du passé culturel, le privilège est ainsi systématiquement accordé aux moments fondateurs, censés avoir apporté un hypothétique renouveau » (P.-A. Claudel, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible? », art. cité).

4. *Ibid.*

5. De tous les « possibles [...] de la littérature, seul celui qui non seulement possède une pleine typicité mais semble prendre un sens dans l'avenir reste en pleine lumière » (*ibid.*).

littéraire, le présent (d'hier ou d'aujourd'hui) devient un moment parmi d'autres, et non la mesure de toute chose.

La catégorie de l'ailleurs-garde veut ainsi donner à voir l'angle mort de l'histoire littéraire. Elle comprendrait toutes les œuvres qui n'ont pas su trouver grâce aux yeux de la postérité à l'heure de leur traitement historiographique. Dans ces inconscientes entreprises de révision, sans doute, France et ses cadets ont été bien mal lotis, répondant mal aux critères imposés par l'époque suivante. Il n'est d'ailleurs pas que les écrivains sciemment antimodernes qui sont laissés pour compte, au contraire – ceux-là, note Paul-André Claudel, jouissent encore d'une certaine visibilité. Mais que faire de tous les autres, qui n'ont pris part ni à la révolution ni à la réaction ? Pour résoudre le problème, il faut, à la suite de Paul-André Claudel, « postuler l'existence, au sein de l'histoire littéraire, d'un mouvement » qui ne soit pas « linéaire et mono-dimensionnel » :

[William] Marx comme Compagnon postulent toujours l'existence, au sein de l'histoire littéraire, d'un mouvement linéaire et mono-dimensionnel : cette *flèche du temps* n'est jamais véritablement remise en cause¹.

Les ailleurs-gardistes feraient donc place, aussi, à la grande part des exclus restés « extérieurs à cette dialectique » :

Pour échapper à ces tensions, peut-être qu'une représentation de l'histoire littéraire comme un espace à plusieurs dimensions, traversé par des conflits incessants et non par une ligne unique, se révélerait plus féconde².

C'est précisément ce que propose de faire Lise Forment, dont la notion de postclassicisme peut se comprendre comme un cas particulier de l'ailleurs-garde de Paul-André Claudel. Mieux qu'une ligne ou même qu'une spirale, l'histoire littéraire pourrait bien prendre la forme heureuse d'« une sorte de rhizome ou d'arborescence³ ».

2. Post-classicisme

a. Un autre régime historico-esthétique

Dans sa thèse⁴, Lise Forment emprunte à Philippe Roger la catégorie de « post-classicisme » – qu'il élabore lui-même à la lecture de Barthes – pour en compléter la définition. Dans son analyse du dernier *Cours et séminaires au Collège de France* de Barthes, Philippe Roger montre

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. L. Forment, *L'invention du post-classicisme de Barthes à Racine – L'idée de littérature dans les querelles entre Anciens et Modernes*, dir. H. Merlin-Kajman, soutenue le 5 déc. 2015, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3.

que le « Classique moderne » dont Barthes postule l'existence sort du champ postmoderne ; il envisage donc plutôt un Barthes « post-classique » défini comme « celui qui vient après et qui se souvient. Qui n'oublie ni ne renie¹ ». Lise Forment reprend et complète cette proposition :

[...] le *post-classique* n'est pas simplement « celui qui vient après et qui se souvient », il est celui par qui le passé à la fois revient et *devient* ; le *post-classique* n'est pas simplement « celui qui n'oublie ni ne renie », il est celui qui fait entendre l'*anti-*, le différend/t, au sein de ce qui, sans cela, serait bon pour l'oubli².

Les réflexions qui suivent proposent de voir en quoi cette nouvelle catégorie s'avère propre à décrire et à problématiser la temporalité littéraire dans laquelle évoluent Régnier, Boylesve et France.

Contrairement au postmodernisme, le post-classicisme a ceci d'intéressant qu'il prend le classicisme, et non la modernité, pour point de repère. Il faut aussi préciser le sens du préfixe *post-*. Dans le postmodernisme, il semble indiquer la succession³ (de ce qui est tenu pour révolu) ; dans le post-classicisme, la suite (la poursuite) bien plutôt. Au temps discret de la modernité et de ses produits, le post-classicisme objecte un temps continu. C'est le vœu que formule André Suarès en 1909 et qu'il charge l'esprit classique d'exaucer : « il serait peut-être temps, au lieu de tout séparer, et de tout dissoudre, de saisir enfin la continuité dans les œuvres⁴ ». Le critique s'insurge contre les classements discriminants de la modernité et pour lui, de même que « l'été n'est pas la négation du printemps, ni le contraire de l'automne⁵ », une œuvre ne supplante pas forcément celle qui la précède. Ainsi pense Régnier dans sa réponse à une enquête de 1905 :

Vous me parlez de renaissance classique. Mais qu'entend-on par renaissance classique ? En réalité, il y a rarement des renaissances ; ce sont, toujours, au fond, des continuations. Ce sont des filons demeurés inexploités, et auxquels on revient après un temps plus ou moins long. Mais je ne crois pas qu'un écrivain ou un groupe invente quelque chose d'absolument nouveau. Ce qu'il croit inventer n'est, en réalité, que le développement de choses antérieures⁶.

L'écrivain, en ce sens, est un passeur, mais un passeur d'une nature particulière. Pour Agamben, parce qu'il sait aussi se tenir à distance du présent, le poète « est cette fracture, il est celui qui empêche le temps de se rassembler et, en même temps, le sang qui doit souder la brisure⁷ ». Assumant un rôle dyschronique, il lie les siècles tout en préservant leur tension ; ce qui est bien l'un des éléments de la définition du post-classicisme par Lise Forment. Contrairement aux néo-classiques qui entendent faire *revenir* un état antérieur de la littérature, les post-classiques

1. Ph. Roger, « Barthes post-classique », dans Ph. Roger, H. Merlin, A. Compagnon (*et al.*), *Le classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 291.

2. L. Forment, *L'invention du post-classicisme de Barthes à Racine*, *op. cit.*, p. 85.

3. Il est vrai que J.-F. Lyotard a une vision moins chronologique du postmodernisme (voir *supra*).

4. A. Suarès, « Classique et romantique », art. cité, p. 134.

5. *Ibid.*, p. 135.

6. H. de Régnier, réponse à G. Le Cardonnell et Ch. Vellay, *La Littérature contemporaine*, Mercure de France, 1905, p. 298.

7. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 15.

entendent bien au surplus le faire *devenir* dans une tension fertile avec les temps nouveaux. On peut à la rigueur voir en eux des classiques avec (et malgré) des doutes postmodernes, des classiques qui auraient cessé d'adhérer aux discours légitimants du classicisme comme de la modernité. C'est ce qui justifierait l'incompréhension d'Henri Massis face à l'œuvre de France, qu'il condamne pour son classicisme mortifère : « Impuissant à embrasser tout l'homme, il en a regardé et noté telle partie, puis telle autre, soulignant de son ironie leurs différences et leurs oppositions, nourrissant son scepticisme de leurs contrariétés, pour, en fin de compte, les tourner en ridicule¹ ». C'est que France n'admet aucune explication totalisante ; ni moderne, ni classique, il est plutôt post-classique au sens où, perçant l'écran opaque que la modernité surimpose aux œuvres, il force le point de vue hégémonique à se décentrer.

Autant que dyschronique, l'écrivain post-classique est hétérochronique. « *L'hétérochronie*. [...] Découvrir l'ailleurs chronologique signifie [...] gagner accès à une gamme de possibilité purement imaginaires dont le miroitement encourage la rêverie et réveille les chimères », en ce qu'elle encourage « la découverte, au creux de nous-mêmes, des couches silencieuses qui sont, pour ainsi dire, spontanément complices des époques révolues. L'examen du passé se double ainsi de la découverte d'une intimité enfouie »². Pour Thomas Pavel, le détour par le passé nous ramène à nous-même, à l'exploration et à la révélation des possibilités imaginatives qui dorment en nous. Barthes justifie de même son invitation à lire les classiques :

Il faut [...] les lire dans un dessein tout personnel. Je vais chercher, sous la généralité de leur art, la flèche qu'à travers les siècles ils m'ont décochée³.

L'hétérochronie post-classique est donc profondément créatrice et signifiante, quand l'achronie postmoderne⁴ aboutit au patchwork et au non-sens. Pour la première, le temps, dans sa profondeur, est riche de ses potentiels ; pour la seconde, le temps est une surface où s'assemblent ludiquement des éléments sans valeur. Le postmodernisme nivèle les temps et abolit la relativité historique ; il ordonne une histoire en raccourci, aplatie, où *avant* et *après* ne sont plus signifiants, quand le post-classicisme ménage une histoire dense, pleine, épaisse. Le postmodernisme fait « jouer ensemble des formes en provenance de traditions diverses, mises à plat dans le temps et qui ne sont plus perçues dans leur historicité », si bien que « les constructions postmodernes ont souvent l'air de pastiches ou de parodies »⁵. Le *kitsch* postmoderne ne doit

1. H. Massis, « Anatole France », art. cité, p. 164.

2. Th. Pavel, *L'art de l'éloignement*, *op. cit.*, p. 21.

3. R. Barthes, « Plaisir aux classiques » (*Existences*, n° 32, 1944), art. cité, p. 45. W. Benjamin dit autrement, à propos de la mémoire, qu'elle est « une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle » (« Sur le concept d'histoire » (1940), *Œuvres*, *op. cit.*, t. III, p. 430). La mémoire, sans le concernement des hommes, est chose fragile.

4. A. Compagnon interroge la contradiction interne du mot : si *moderne* renvoie à l'actuel, qui est la mesure de l'histoire, alors postmoderne pose un problème logique, car il semble renvoyer à un temps d'après le temps, à un temps post-historique (*Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 144).

5. *Ibid.*, p. 151-152.

pas être confondu avec l'hétérochronie post-classique, qui préserve les valeurs et donc les différences. Pour Régnier, ainsi, le charme du démodé ne peut naître que dans sa relecture actuelle ; il apprécie par exemple la toilette d'une femme en ces termes : « [...] le tout a le charme de l'adaptation d'une mode presque vieillotte au goût le plus moderne » (C., 1890, p. 210), comme si ce charme résidait précisément dans l'écart entre le désuet et le moderne. Ici, la valeur du tout n'équivaut pas à la somme des parties ; elle ne vient pas de l'addition de l'ancien et du moderne¹, mais de leur interaction et de leur effet conjugué. Walter Benjamin met un nom sur cet effort pour préserver la densité historique contenue dans les œuvres : l'*aura*.

b. Proximité et distance : l'*aura* des classiques

Les ouvrages sur le classicisme livrent fréquemment la fameuse définition de Hans-Georg Gadamer :

Ce qui est classique est soustrait aux fluctuations du temps et aux variations du goût ; ce qui est classique est accessible d'une manière immédiate. [...] Lorsque nous qualifions une œuvre de « classique », c'est bien plutôt dans la conscience de sa permanence, de sa signification impérissable, indépendante de toute circonstance temporelle – dans une sorte de présence intemporelle, contemporaine de tout présent².

Non seulement le classicisme, pour le philosophe allemand, échappe au temps, mais il est même ce qui résisterait à l'histoire. Or le classicisme dans sa version française, régnérienne ou boylesvienne n'a pas vocation à se soustraire à l'histoire ; il n'est pas immédiat.

Les définitions qu'Italo Calvino donne des classiques – certes entendus dans un sens non-historique et large³ – apportent des précisions. *A priori*, il s'accorde avec Gadamer sur le sentiment d'évidente proximité qu'ils suscitent :

1) *Les classiques sont ces livres dont on entend toujours dire : « je suis en train de le relire... » et jamais : « Je suis en train de le lire⁴... »*

Les classiques, peut-être parce qu'ils ont irrigué toute la littérature en aval, sont des textes *toujours déjà lus*, familiers. Mais la conséquence s'écarte du chemin tracé par Gadamer :

1. Comme c'est le cas du XVIII^e siècle comprimé qui est à la mode à la même époque et qui fusionne les styles vestimentaires. « De ce mélange des styles vont naître d'étranges monstres : que penser de ce costume de drap "moitié mousquetaire, moitié amazone Louis XV", ou de cette "robe Empire additionnée d'un pli Watteau" ? » (C. Cosnier-Héland, « En chapeau Watteau et en robe Louis XVI... », dans J.-C. Abramovici *et al.*, *Le XVIII^e 1900*, *op. cit.*, p. 29-30).

2. H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode* (1960), cité par J.-Ch. Darmon, *Classicismes*, *op. cit.*, p. 5.

3. I. Calvino précise que pour lui la notion de « classique » n'est pas attachée à une « antiquité », pas plus qu'à un « style » ou une « autorité » donnés ; le classique peut donc être ancien ou récent, pourvu que l'œuvre ait « déjà sa place dans une continuité culturelle » (*Pourquoi lire les classiques* (1991), trad. M. Orcel, F. Wahl, J.-P. Manganaro, Seuil, 1993, p. 11).

4. *Ibid.*, p. 7. La cinquième proposition est plus catégorique encore : « 5) *Toute première lecture d'un classique est en réalité une relecture* » (p. 9).

9) *Les classiques sont des livres que la lecture rend d'autant plus neufs, inattendus, inouïs, qu'on a cru les connaître par ouï-dire*¹.

De là, on pourrait risquer le paradoxe suivant : c'est étrangement leur distance qui fonde les conditions de possibilité de leur éternelle proximité. Parce qu'ils s'avèrent finalement inactuels, les classiques sont toujours contemporains, si l'on reprend la définition barthésienne². Toujours inactuels, donc toujours intrigants. C'était déjà l'impression de Leo Spitzer à la lecture de Racine : « Racine nous reste [...] éternellement proche, parce qu'il reste éternellement éloigné de nous³ ». Parce qu'il a lui-même ménagé cette distance majestueuse dont Spitzer fait l'étude, le tragédien préserve une contemporanéité sans cesse renouvelée. Au contraire des modernes, qui laissent craindre à Spitzer un vieillissement rapide, « la proximité linguistique des Goncourt aga[çant] un nombre déjà grand de lecteurs actuels⁴ ». Spitzer s'explique : « je ne vois que l'écart délibéré, la singularité, la distance de la langue de Racine pour échapper à toute promiscuité vulgaire⁵ ».

Ce que les œuvres modernistes ont perdu, c'est ce que d'aucuns appellent leur aura⁶. Art auratique par excellence, l'art classique serait ce qui entre dans un rapport de disjonction avec le présent :

13) *Est classique ce qui tend à reléguer l'actualité au rang de rumeur de fond, sans pour autant prétendre éteindre cette rumeur*⁷.

Et réciproquement :

14) *Est classique ce qui persiste comme rumeur de fond, là même où l'actualité qui en est la plus éloignée règne en maître*⁸.

Sans s'accorder à l'actualité, les classiques continuent de bruiser au présent, dont ils sont peut-être la « conque sonore⁹ » évoquée par Régnier, c'est-à-dire l'écho imaginaire que les voix d'antan répercutent soudain.

Walter Benjamin définit l'aura des œuvres comme « une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il¹⁰ ». Or Benjamin constate, en son temps, un besoin contraire « de posséder l'objet d'aussi près que possible¹¹ ». Trop rapprocher

1. *Ibid.*, p. 10.

2. Voir *supra*, p. 523.

3. L. Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », art. cité, p. 314.

4. *Ibid.*, p. 314.

5. *Ibid.*

6. Marinetti, dans son *Manifeste*, met sciemment à mort l'art auratique, établi sur une vision transcendante de la beauté, idéalisée en son lointain.

7. I. Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, *op. cit.*, p. 12.

8. *Ibid.*, p. 12.

9. H. de Régnier, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », 1900, *art. cité*, p. 336.

10. W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie [1931] » dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 311. La même définition est reprise dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », art. cité, p. 75.

11. *Ibid.*

cet objet de soi anéantit son aura. Le penseur y voit le problème même de l'histoire littéraire qui, depuis que « le modernisme a [...] gommé la tension [...] entre le présent et le passé ¹ », est devenue un musée plus qu'une science. Les œuvres du passé y légitiment celles du présent et leur servent finalement de mètre-étalon :

L'histoire littéraire moderniste ne songe pas à se légitimer aux yeux de son temps par une fructueuse exploration du passé, elle prétend mieux parvenir à cette fin en accordant son patronage à la littérature d'aujourd'hui ².

Au lieu de donner à voir leur distance, l'histoire littéraire ramène à elle les productions anciennes. L'objectif n'est pas simplement de replacer l'œuvre dans son contexte pour lui donner son sens juste. De façon plus subtile, la tâche de l'histoire littéraire est de comprendre que

[...] l'œuvre se structure pour former un microcosme ou mieux : une microépoque. Car il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires dans le contexte de leur temps, mais bien de donner à voir dans le temps où elles sont nées le temps qui les connaît – c'est-à-dire le nôtre ³.

De « simple matériau » résiduel, « la littérature devient de la sorte un organon de l'histoire ». Se pose la question du traitement des classiques. Giuseppe Pontiggia la résume bien :

Il y a deux façons de trahir le passé : en accentuant la distance, ou en la supprimant. [...] Seule la pleine conscience de la distance peut rapprocher de nous le classique tout en lui conservant son éloignement : deux attitudes qu'il est difficile de fondre en un unique sentiment ⁴.

Barthes en a bien conscience lorsqu'il commente la mise en scène d'une pièce classique par Jean Vilar ⁵ : la réussite tient dans une alliance entre « l'éloignement » et le « concernement » du public. La bonne formule consiste à ne pas réduire la distance de l'œuvre (par une récupération anachronique démagogique) ni à la verrouiller en son lointain (par une reconstitution archéologique). Elle consiste à accepter son « vieillissement » parce qu'il est riche de toute une mémoire. Cette juste association de l'« historicisation » et de l'« actualisation », distincte de la prétendue éternité des classiques, rejoint les aspirations post-classiques en ce sens qu'elle permet de constituer les classiques en « passé pertinent ⁶ », pour reprendre la belle formule de Judith Schlanger.

Or, d'après Barthes, les institutions censées véhiculer la mémoire des classiques œuvrent au rebours et il se produit des dysfonctionnements :

1. W. Benjamin, « Histoire littéraire et science de la littérature [1931] », art. cité, p. 281.

2. *Ibid.*, p. 281.

3. *Ibid.*, p. 283.

4. Cité par S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*, p. 123.

5. Voir R. Barthes, « Le silence de Don Juan ». Ces pages concernent la mise en scène contemporaine de pièces du répertoire classique, mais la formule est facilement élargie à toute forme de retraitement des textes classiques.

6. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 120.

[...] le monde de La Bruyère est à la fois nôtre et autre ; nôtre, parce que la société qu'il nous peint est à ce point conforme à l'image mythique du XVII^e siècle que l'école a installée en nous, que nous circulons très à l'aise parmi ces vieilles figures de notre enfance, Ménalque, l'amateur de prunes, les paysans animaux-farouches, le « tout est dit et l'on vient trop tard », la ville, la cour, les parvenus, etc. ; autre parce que le sentiment immédiat de notre modernité nous dit que ces usages, ces caractères, ces passions même, ce n'est pas nous ; le paradoxe est assez cruel ; La Bruyère est nôtre par son anachronisme, et il nous est étranger par son projet même d'éternité ; la mesure de l'auteur (qu'on appelait autrefois médiocrité), le poids de la culture scolaire, la pression des lectures environnantes, tout cela fait que La Bruyère nous transmet une image de l'homme classique qui n'est ni assez distante pour que nous puissions y goûter le plaisir de l'exotisme, ni assez proche pour que nous puissions nous y identifier : c'est une image familière et qui ne nous concerne pas¹.

L'école échoue à instaurer un vrai concernement et pétrifie les poncifs classiques, si bien que l'œuvre est maintenue dans une distance froide. Le problème peut être ainsi formulé. Nous aimons les œuvres du passé pour leur prétendue modernité, appréciant celles qui nous semblent en avance sur leur temps pour nous parler du nôtre. Barthes y voit une illusion fallacieuse et suggère que pour apprécier les œuvres à leur juste valeur, il faut en somme se rendre sensible à leur étrangeté, aller vers elles en même temps qu'elles viennent vers nous. Italo Calvino renchérit sur la nécessité de maintenir la distance des œuvres en gardant ancrage dans l'actualité : « Pour lire les classiques, on doit aussi établir d'"où" on les lit ; sinon, tant le lecteur que le livre se perdent dans un nuage atemporel² ». L'écrivain préconise pour cela d'alterner lectures classiques et lectures modernes. Pour Barthes justement, la littérature française vit de son dualisme classico-moderne, cause de

son tremblement, son ondolement, ce par quoi elle échappe à la sclérose des systèmes, ce par quoi son passé le plus lointain se renouvelle au contact d'une intelligence présente. Si les grands classiques sont éternels, c'est parce qu'ils se modifient encore. Le fleuve est plus durable que le marbre³.

Si le post-classicisme « devient », c'est qu'il est toujours en mouvement, ondoyant comme le fleuve de la métaphore. Valéry souhaite également un classicisme qui ne soit pas lettre morte et continue, à travers les âges, de s'adresser au lecteur. Ainsi dit-il à propos de l'œuvre de Descartes, seul véritable monument à sa gloire :

[...] il s'est bâti de ses mains un tombeau, de ces tombeaux qui font envie. Il y a mis la statue de son esprit, et si nette, si vraie, que l'on jurerait qu'il est vivant, qu'il nous parle en personne, qu'il n'y a point trois cents ans entre nous, mais un commerce possible avec lui, mais à peine l'intervalle d'un esprit à un esprit, sinon d'un esprit à soi-même. Son monument est ce *Discours* qui est à peu près incorruptible, comme tout ce qui est écrit exactement⁴.

1. R. Barthes cité par C. Jouhaud, *Sauver le Grand Siècle ? Présence et transmission du passé*, Le Seuil, 2007, p. 13-14.

2. I. Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, *op. cit.*, p. 12.

3. R. Barthes, « Notes sur André Gide et son Journal », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 35.

4. P. Valéry, « Fragment d'un Descartes », art. cité, p. 144.

L'effet de proximité vient de ce que son œuvre est « moins un chef-d'œuvre de ressemblance ou de vraisemblance qu'une présence réelle, et même qui s'alimente de la nôtre¹ ». Cette proximité n'annule donc pas la distance qui nous sépare d'une œuvre ancienne² ; elle est bien plutôt une tension, valant pour elle-même.

c. Le *post-classicisme* comme culture de l'écart

La démarche post-classique consiste en la préservation de cette tension salubre. Michel Foucault donne des clefs pour expliquer ses bienfaits :

Les codes fondamentaux d'une culture – ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques – fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera³.

Or la culture introduit, pour le plus grand bien, un décalage insensible dans l'ordre culturel, ne serait-ce que parce qu'en le redoublant elle le révèle. L'art, en particulier, donne conscience de la contingence de cet « ordre », qui n'est pas le seul possible. L'art classique, de surcroît, ménage de subtils décalages dont se félicitent les esprits post-classiques qui s'y réfèrent. Pour les post-classiques en effet, ce n'est pas tant le classicisme qui vaut que l'écart entre le classicisme et la modernité, dans lesquels Foucault voit deux « champs épistémologiques⁴ » distincts :

L'ordre sur fond duquel nous pensons n'a pas le même mode d'être que celui des classiques. Nous avons beau avoir l'impression d'un mouvement presque ininterrompu de la ratio européenne depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, [...] que le propos de la Grammaire générale [de Port-Royal ou de Bauzée] [...] n'est pas si éloigné de notre actuelle linguistique – toute cette quasi-continuité au niveau des idées et des thèmes n'est sans doute qu'un effet de surface [...] [et] le mode d'être des choses et de l'ordre qui en les répartissant les offre au savoir a été profondément altéré⁵.

Cette mutation épistémique aurait eu lieu au début du XIX^e siècle et tiendrait en partie à un changement dans les théories du langage, l'épistémè classique consacrant « l'âge de la représentation » (le mot représente la chose) et l'épistémè moderne un âge où le mot et la chose se désolidarisent (la pensée positiviste partant du principe que les choses existent indépendamment de la perception qu'on en a et des mots qui en rendent compte). Dans ce système, le

1. *ibid.*, p. 144.

2. Remonter le temps pour annuler son cours est une construction fantasmatique ancienne. C. Jouhaud consigne cette étrange anecdote de l'historien Marie Du Bois, dont le testament précisait son vœu d'être enterré dans le cercueil de sa mère, « pour reprendre [s]a première place en son giron » (*Sauver le Grand Siècle ? Présence et transmission du passé*, *op. cit.*, p. 205). Cette volonté d'annuler le temps écoulé rejoint l'espérance du philosophe russe Fiodorov, pour qui le but de l'humanité était de parvenir un jour à ressusciter les morts, en remplaçant l'engendrement par la résurrection, jusqu'à Adam et Ève.

3. M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 11.

4. C'est-à-dire les conditions de possibilité des savoirs d'une culture donnée, les configurations qui conditionnent la forme de ces savoirs. Voir *ibid.*, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 13-14.

post-classicisme commanderait un ébranlement ou une distorsion de l'épistémè moderne par l'épistémè classique.

C'est peu ou prou ce qu'on observe dans l'œuvre de Régnier, à en croire Jean-Christophe Abramovici :

Presque étranger au siècle de Louis XV auquel il appartient, le héros de *La Double Maîtresse* d'Henri de Régnier semble mêler aux galanteries de son temps un spleen venu d'une autre fin de siècle¹.

Les époques se mesurent, entrent en phase ou se heurtent. Ainsi, *Les dieux ont soif* ne retrouve pas seulement les temps de la Terreur ; ils organisent un détour par les temps contemporains à Anatole France, et on ne peut bien saisir la portée de certaines observations que depuis ce point de vue. Avec le recul historique en effet, certaines paroles d'Évariste Gamelin font frémir : « Espérons en Robespierre : il est vertueux » (DS, p. 20). La démonstration est faite, du danger que représentent les esprits trop intègres et obsédés de pureté. Évariste, loué pour cette pureté (p. 3), finit à l'échafaud et trouve encore son sort juste, non pas parce que sa cruauté s'en trouverait punie (il a fait exécuter des centaines d'ennemis de la République), mais parce qu'il aurait été au contraire trop faible dans l'exécution de son dessein (p. 346). Sans doute, le détour par le passé permet de mieux regarder notre propre époque, et c'est bien l'une des idées maîtresses d'Anatole France :

Les injustices, les sottises et les cruautés ne frappent pas quand elles sont communes. Nous voyons celles de nos ancêtres et nous ne voyons pas les nôtres. Or, comme il n'est pas une seule époque, dans le passé, où l'homme ne nous paraisse absurde, inique, féroce, il serait miraculeux que notre siècle eût, par spécial privilège, dépouillé toute bêtise, toute malice et toute férocité. (OJC, p. 30-31)

Mais il n'y va pas seulement d'un simple relativisme historique, qui voudrait que le présent ait une meilleure vue sur le passé, ou que le passé informe le présent. Le pas de côté évite aussi une immersion dans un présent sans repère, qui laisse Régnier songeur :

L'homme n'est que présent. Il fait² du présent avec tout : avec le passé, qu'il ravive, avec l'avenir, qu'il anticipe. Ce qu'il fut et qu'il sera disparaissent devant la grande préoccupation d'être. (C., 1891, p. 258)

L'écart entre le passé et le présent apparaît salutaire à la remarque de Jean-Louis Backès, qui analyse les « caprices de la narration³ » dans *La Double Maîtresse*, où la chronologie est mise à rude épreuve. À son sens, la vie de Nicolas de Galandot, toujours semblable, esclave d'habitudes, pêche par une relation pathologique au temps :

1. J.-C. Abramovici, « Présentation » de *Le XVIII^e 1900*, *op. cit.*, p. 6.

2. L'édition de D. J. Niederauer et F. Broche transcrit « il faut », probablement par erreur.

3. J.-L. Backès, « Henri de Régnier et le style Louis XV », art. cité, p. 55.

[...] cet homme a une mémoire terrible [...]. Et il réunit en un seul deux moments éloignés du temps ; de deux femmes, il fait une seule figure fantasmagorique¹.

L'ombre portée du passé sur le présent concatène les temps et écrase tout relief, si bien que la confusion finit par rendre la vie du héros tout à fait misérable.

Si l'on veut voir une traduction stylistique de cet effort de préservation d'un différentiel temporel, on peut considérer la grande attention de chacun des trois auteurs à souligner les décrochages temporels, par le maintien classique du système de concordance des temps. La netteté des emplois du passé simple, du passé antérieur, de l'imparfait et du plus-que-parfait de l'indicatif et du subjonctif, disent une volonté de précision temporelle, fort éloignée des perspectives modernistes qui domineront plus tard, par exemple le Nouveau Roman, affectionnant le présent de l'indicatif compris comme une sorte de non-temps.

La temporalité post-classique invite en somme à une autre perception de l'histoire. Il faut revenir sur les définitions proposées par Lise Forment. Loin d'une postmodernité invalidant toute signification historique,

[le] post-classicisme, contestant aussi bien les certitudes de la tradition humaniste que celles de la modernité théorique, échapperait au paradigme binaire lié au « classicisme » (toujours désigné soit comme exemplarité, soit comme contre-exemplarité), tout en continuant d'interroger les modalités de la transmission littéraire dans l'Histoire².

Cette catégorie permet donc de sortir d'une dialectique qui ferait de l'histoire une oscillation permanente entre âge classique et âge moderne, au profit d'une vision dialogique et critique de l'histoire. L'histoire, dans cette pensée, n'est plus conçue comme une ligne, mais comme une grille où s'entrecroisent les systèmes temporels. L'histoire n'obéit donc plus à un dualisme fataliste ; elle devient un processus dynamique et productif.

Le post-classicisme, précise encore Lise Forment, n'a donc pas vocation à réhabiliter (une fois encore) les classiques, selon le système dualiste, et pas seulement parce que leur prestige est plus qu'entamé de nos jours (il est vain de « sauver des spectres³ »). Il s'agit de « revenir au moment de leur éviction par la modernité, et tenter de retrouver par là même la productivité théorique des querelles récurrentes entre Anciens et Modernes » :

[...] plutôt que de contourner l'antagonisme entre classicisme et romantisme, désormais périmé dans le discours critique comme dans la société, il paraît judicieux, au contraire, de venir s'y ressourcer⁴.

1. *Ibid.*, p. 56.

2. L. Forment, *L'invention du post-classicisme de Barthes à Racine*, *op. cit.*, p. 29.

3. *Ibid.*, p. 13. Barthes en est bien convaincu, lui qui fut à la fin des années 1950 et dans les années 1960 un acteur de la lutte contre un « classico-centrisme » moribond et bourgeois (« Cette écriture classique est évidemment une écriture de classe », juge-t-il dans *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 206).

4. *Ibid.*, p. 30.

En somme, la querelle vaudrait plus par son processus même que par toute solution à laquelle elle pourrait aboutir, car elle permet d'éclairer l'idée même de littéarité. La conclusion de la thèse de Lise Forment laisse entrevoir le bénéfice d'une telle démarche :

Utopiquement, le régime « post-classique » de la littérature – encore à promouvoir – ne serait nostalgique ni de la continuité de la tradition belle-lettriste ni du scandale de l'absolu littéraire. Sans reproduire à l'identique les antagonismes antérieurs, il saurait s'interroger sur le « passé pertinent » [J. Schlanger] des œuvres – sur l'intérêt et sur la manière de transmettre des textes du XVII^e siècle ou de toute autre époque¹.

Cette démarche permettrait en outre de repenser un classicisme à la fois « en dehors des interprétations humanistes trop iréniques », qui en font béatement un idéal ou un absolu, « ou téléologiques »², qui le concevraient comme un moyen. Le classicisme, dans son dialogue avec la modernité, alimente un discours ouvert, dans la droite lignée des polémiques opposant Anciens et Modernes. Le post-classicisme s'efforce de les prendre en compte pour la richesse même de ce « principe agonistique », qui a le mérite d'aider à « repérer des questionnements [...] touchant à l'idée de littérature – à la littéarité »³. Le « régime d'historicité » post-classique « cherche à manifester une autre temporalité de la littérature, foncièrement anachronique, faite d'analepses et de prolepses, de mémoires emboîtées et de "plagiats par anticipation" »⁴ et l'on comprend bien dès lors que son intérêt ne saurait résider dans la prise de position en faveur de l'un ou l'autre parti, mais dans une mise en tension qui se garde bien de réduire les antagonismes – aucun des adversaires, ici, ne doit sortir champion.

Barthes propose, dans une même perspective, de revoir notre approche du classicisme :

[...] nous n'avons plus à concevoir l'*écrire-classique* comme une forme qu'il faut défendre en tant que forme passée, légale, conforme, répressive, etc., mais au contraire comme une forme que le roulement et l'*inversion* de l'Histoire sont en train de rendre nouvelle [...]. → Autrement dit, nous devons concevoir *aujourd'hui* l'Écriture Classique comme déliée du *Durable*, dans lequel elle était embaumée. → N'ayant plus prise dans le *Durable*, elle devient *Neuve* ; ce qui est fragile est toujours nouveau ; il faut la travailler, cette Écriture Classique, afin de manifester le *devenir* qui est en elle⁵.

Le post-classicisme selon Lise Forment envisage également le classicisme comme *devenir*. On pourrait ainsi opposer le *Durable* qui était l'ambition des Classiques d'autrefois à la *Durée* qui serait celle des esprits post-classiques, le *Durable* étant entendu comme objectif, et la *durée* comme fait. Accéder à une éternité immuable est le but des Classiques ; perdurer en se réinventant perpétuellement, celui des post-classiques.

1. *Ibid.*, p. 498.

2. *Ibid.*, p. 254.

3. *Ibid.*, p. 29.

4. *Ibid.*, p. 28-29.

5. R. Barthes, *La Préparation du roman*, éd. Nathalie Léger, Seuil, 2003, p. 373.

Au surplus, si l'écrivain classique, comme le définit Paul Valéry, est celui « qui porte un critique en soi-même¹ », qui possède une haute conscience métatextuelle, l'écrivain post-classique serait celui qui porterait en soi-même un critique du critique, évitant tout acquiescement au classicisme seul et accueillant en son sein la tension classico-moderne.

d. La différence (Barthes), la différance (Derrida), le différend (Lyotard)

Cultiver une disjonction temporelle est donc le principe post-classique même. Lise Forment invoque encore Roland Barthes pour justifier un modèle spiriforme du temps post-classique². Dans cette spirale, Barthes voit le classicisme agissant « tour à tour comme force centripète ou comme force centrifuge, rapprochant ou éloignant le "classique" du classicisme à combattre³ » dans une lutte bienvenue :

[...] la spirale, comme cercle déporté à l'infini, est dialectique : sur la spirale les choses reviennent, *mais à un autre niveau* ; il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité [...]. La spirale règle la dialectique de l'ancien et du nouveau ; grâce à elle, nous ne sommes pas contraints de penser : *tout est dit*, ou : *rien n'a été dit*, mais plutôt rien n'est premier et tout est nouveau⁴.

Barthes en appelle ici à la notion de *différence* ; elle rejoint la notion de *Neutre* qu'il développe par ailleurs⁵. Barthes y fait état d'une productivité théoriques des oppositions en faisant du Neutre une alternative aux « antinomies scholastiques ». Pour Claude Coste, Barthes révèle « une crise du "binarisme", binarisme qui est un "réflexe intellectuel⁶" ». Barthes aurait, selon ses propres mots, beaucoup pratiqué lui-même ces « notions couplées », ce dont il revient sur le tard :

Ces oppositions sont des artefacts : on emprunte à la sciences des manières conceptuelles, une énergie de classement : on vole un langage, sans cependant vouloir l'appliquer jusqu'au bout [...]. À quoi [l'opposition] sert-elle donc ? Tout simplement à dire *quelque chose* : il est nécessaire de poser un paradigme pour produire un sens et pouvoir ensuite le dériver⁷.

Claude Coste replace cette remarque dans ses perspectives historiques :

Pour définir [cette] attitude poststructurale, on dira simplement que tout se joue dans la substitution du mot « déplacement » au mot « différence ». Misant sur la « différence » comme source du sens (c'est la foi du binarisme !), le geste structuraliste [avec lequel Barthes rompt] immobilisait l'objet qu'il se donnait à commenter. Avec le poststructuralisme, il s'agit désormais de redonner du mouvement à l'ensemble, d'animer le tableau et, pour reprendre le vocabulaire derridéen, de remplacer la "différence" par la "différance⁸" [...].

1. P. Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété II*, *op. cit.*, p. 139.

2. Régnier intitulé *Spires* une version préparatoire de *Donc...*

3. R. Barthes cité par L. Forment, *ibid.*, p. 132.

4. R. Barthes, « Réquichot et son corps » (1973), art. cité, p. 386.

5. Voir R. Barthes, « Le neutre », *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 706.

6. C. Coste, « Avant-propos », *Barthes*, *op. cit.*, p. 28.

7. R. Barthes, « Forgeries », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 669, cité par C. Coste, *Barthes*, *op. cit.*, p. 28.

8. *Ibid.*, p. 28-29.

La définition de cette dernière est rappelée :

Dans *L'Écriture et la Différence* (Seuil, 1967), Jacques Derrida oppose la « différence » qui fige le sens à la « différance » qui l'ouvre sur l'infini¹.

La construction de ce néologisme est d'ailleurs significative : la terminaison en « a » rappelant celle du participe présent redonne à l'adjectif la valeur processuelle du verbe. L'accent est porté sur le dynamisme affectant la distance entre les objets conceptuels ; cultiver la *différance* – dans l'optique post-classique par exemple –, c'est espérer qu'il naisse quelque chose de la confrontation des idées, et c'est croire que le mouvement même du débat est plus intéressant que son issue. C'est bien là, sans doute, la façon qu'ont Boylesve, France et Régnier de comprendre l'opposition entre le classicisme et la modernité, qui valent par leur *différance*. Pas question de choisir, mais de faire jaillir l'étincelle de cette friction.

Le post-classicisme rencontre donc la *différence* de Barthes et la *différance* de Derrida ; il a peut-être aussi à voir avec le *différend* dont Lyotard traite dans un essai fameux. C'est ce vers quoi conduit la définition de Lise Forment, pour qui le post-classicisme a la fonction de « faire entendre l'*anti-*, le différend/t, au sein de ce qui, sans cela, serait bon pour l'oubli ».

À la différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations².

Autrement dit, on se trouve face à un différend quand un locuteur obéissant à une logique donnée – un *logos* : mode (de pensée) et code (de langage) – se trouve dans l'impossibilité de s'exprimer, convoqué au tribunal d'une autre logique. Le différend tel que le voudraient Régnier, Boylesve ou France s'efforce d'entendre équitablement les deux logiques, modernes et classiques – ce qui ne veut pas dire qu'ils en attendent une concorde (stable). Le post-classicisme, fait de différends, répond à ce vœu et il est bien en cela le char d'assaut lancé contre les pensées monolithiques. L'attitude post-classique des trois auteurs tiendrait finalement à leur volonté de faire place au différend de Lyotard, entendu comme soin de ne pas réduire le débat à l'argumentation d'un des partis, de ne pas donner la prévalence à un système de pensée sur l'autre, sans pour autant les placer dans une égalité insignifiante.

Le post-classicisme propose donc bel et bien un régime d'historicité distinct de celui du modernisme, qui vit l'histoire comme progrès (en vertu d'un optimisme technologique), et donc comme dépassement perpétuel, mais aussi de celui de la postmodernité, qui nie l'histoire et le progrès tout ensemble. Le post-classicisme, lui, récuse une vision progressiste du temps mais ne nie pas l'histoire. Les post-classiques sont malgré tout des modernes, la foi téléologique en moins – mais la différence est de taille. En définitive, ils sont peut-être des classiques que la modernité

1. *Ibid.*, note 1 de la p. 29.

2. J.-F. Lyotard, *Le différend*, Minuit, 1983, p. 18.

aurait amendés sur un point : tandis que les Classiques visaient l'éternité, espérant conjurer la mort et annihiler le temps, les post-classiques, comme les modernes, regardent en face leur propre mort – non pas comme la fin de tout certes, mais comme l'étape d'une revitalisation inlassablement recommencée.

C. Conclusion. Une autre histoire

Accéder pleinement à certaines œuvres suppose de revoir le régime d'historicité érigé par la modernité¹. Quelle histoire littéraire instaurer, dès lors ?

Nietzsche pointe un double écueil². D'une part, l'historien doit veiller à ne pas faire du passé le « fossoyeur du présent », c'est-à-dire à ne pas paralyser notre disponibilité au présent par le poids du passé. D'autre part, il doit se garder d'une vision supra-historique qui donnerait un aperçu panoptique sur le temps, mais abolirait par là-même la distinction entre passé et présent, au point d'écraser toute perspective historique. Quel modèle proposer alors ? Comment trouver une voie de sortie vers une autre conscience historique, pour envisager une histoire (littéraire) en circulation, en mouvement ?

Il paraît bon, à ce stade, de dresser un tableau synoptique des différents modèles envisagés – même si, comme tout tableau, celui-ci a le défaut de ses qualités, la synthèse empêchant la nuance.

1. Voir F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, 2003.

2. Voir F. Nietzsche, *Seconde considération inactuelle, de l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, 1874.

<i>Modèle</i>	<i>Visée</i>	<i>Conscience temporelle</i>	<i>Modèle formel</i>
classique	éternité	<i>Durable</i> , continuité	cycle \odot
néo-classique ^a	passé	nostalgie (retour en arrière)	ligne, rétrospection $\leftarrow \times$
classique-moderne (Valéry ^b)	[éternité ?]	temps anhistorique	[achronie ?] \emptyset ou $\leftarrow \times$
classique-moderne (Gide ^c)	actualité	intégration (acclimatation du passé)	ligne, progression tuilée $\rightarrow \times \rightarrow$
moderne	actualité	évolution (sans finalisme)	ligne orientée, discrète, « présentocentrée » $\dashrightarrow \times \dashrightarrow$
moderniste (avant-gardes)	futur	téléologie, conscience disruptive	ligne orientée, fracturée, « futurocentrée » $\dashrightarrow \times \dashrightarrow \otimes$
antimoderne (A. Compagnon ^d)	[...]	celle du modèle moderne mais à contre-cœur	cf. moderne
postmoderne (J.-F. Lyotard)	synchronie	« fin de l'histoire » (passé, présent, futur équivalents)	points juxtaposés, déliés $\times \times \times$
post-classique (L. Forment)	dyschronie / hétérochronie	<i>durée</i> : retour du même dans la différence	spirale

a. Les néo-classiques peuvent être compris sous la bannière englobante des arrière-gardes, terme générique qui peut aussi recouvrir d'autres entrées de ce tableau (les classiques selon P. Valéry ou les antimodernes dans une certaine mesure).

b. Le classicisme moderne de Valéry est à bien des égards un néo-classicisme, en ce qu'il se représente peu ou prou, dans une appréhension pessimiste de l'histoire, comme le dernier coup de maître avant le déclin.

c. Pour rappel, le classicisme moderne gidien est proche d'un modernisme. Il intègre un romantisme domestiqué et assaini, admissible dans le champ classique ; mais surtout il est volontaire, conquérant et optimiste.

d. À noter que les antimodernes sont pour Antoine Compagnon les vrais modernes.

Le dernier chapitre montrera comment les œuvres de ces trois écrivains construisent une autre temporalité littéraire que celle qui a majoritairement cours aujourd'hui encore, résultant d'un héritage moderne dont il n'est pas certain que nous soyons vraiment sortis. Ce temps moderne possède plusieurs caractéristiques que l'on peut résumer à trois termes, ayant chacun des conséquences sur notre représentation de la littérature. Cette temporalité moderne est conçue comme :

1. succession (un mouvement littéraire remplace le précédent) ;
2. rupture (un mouvement littéraire détruit le précédent) ;

3. vecteur orienté (un mouvement littéraire représente un progrès par rapport au précédent).

On ne comprend tout à fait Régnier, France ou Boylesve qu'en approchant autrement le temps littéraire :

1. non comme succession, mais comme superposition voire simultanité (en admettant par exemple qu'on puisse parfaitement être classique *et* romantique) ;

2. non comme rupture, mais comme continuité ou comme héritage (sans conservatisme pétrificateur) ;

3. non comme ligne orientée, non comme donné plat et horizontal, mais comme spirale voire comme bloc (le temps boylesvien, francien et régniérien possède une épaisseur, n'est pas à proprement parler irréversible et peut être envisagé dans la profondeur verticale de ses strates).

Les représentations temporelles de ces écrivains sont complexes et on les définit plus aisément par ce qu'elles ne sont pas que par ce qu'elles sont. Ainsi, elles sont distinctes du modèle moderniste, établi sur un temps finaliste, happé par l'avant ; du modèle classique, cyclique et fait de retours ; du modèle néo-classique, qui fait pendant au modèle moderne en orientant simplement la flèche dans l'autre sens. La première partie a montré en quoi leurs visions s'écartait aussi de celle des classiques modernes du début du XX^e siècle, qui s'efforcent de rendre caduc le vieil antagonisme de la Querelle. Régnier, France ni Boylesve ne semblent chercher à résoudre le conflit, que ce soit en trouvant un compromis ou une réconciliation ou en déclarant vainqueur l'un des deux adversaires. Ces auteurs ne sont pas davantage des antimodernes au sens d'Antoine Compagnon, si ceux-ci, modernes ignorés, n'élaborent pas vraiment de modèle temporel propre ; ni des postmodernes, au regard d'un paradoxe pointé par Antoine Compagnon (que le clairon postmoderne agace visiblement) : le postmodernisme, dans son nom même, programme son échec à sortir du paradigme moderne (c'est parce qu'il rejette les vieux mythes de la modernité qu'il entretient la même logique de rupture). Surtout, le postmodernisme liquide l'histoire.

En conséquence, le modèle alternatif post-classique correspond mieux à la vision historique de France, de Régnier et de Boylesve, en ce qu'il revalorise l'histoire, une histoire riche et plastique, faite de continuité mais non d'identité, où le passé est toujours en *devenir*. Le temps post-classique n'est ni ponctuel ni linéaire : c'est un temps fait de strates enroulées sur elles-mêmes à la manière d'une spirale, et dans l'épaisseur desquelles il est envisageable de circuler. Ces romanciers, loin de les solder, intègrent à leur art les principes agonistiques pour en faire un principe dynamique de création. Car ce qui fait l'intérêt majeur de la définition de Lise Forment, c'est bien l'idée d'un temps qui, même s'il est dense de toute une mémoire, ne veut pas pour autant de synthèse irénique. Le post-classicisme a le mérite d'accueillir en tant que tels des conflits féconds.

Notre thèse, c'est que pour saisir au mieux les temporalités complexes dans lesquelles évo-

luent les trois hommes de lettres, il faut envisager aussi une autre histoire littéraire, qui puisse comprendre leur projet – sans quoi ces œuvres sont vouées aux limbes plus ou moins profondes de la littérature. La logique des courants littéraires, enchaînés les uns aux autres par des ruptures successives, doit être abandonnée, avec l'idée que se rejouerait périodiquement la même Querelle des Anciens et des Modernes (même si les enjeux changent avec le contexte). Les classiques s'opposeraient aux baroques, les romantiques aux classiques, les néo-classiques aux symbolistes, les classiques modernes aux classiques nationalistes et ainsi de suite. Cette approche explique la vision étroite dans laquelle le classicisme – parce qu'il est le produit et pour ainsi dire l'otage de la modernité – se trouve aujourd'hui encore engoncé. L'approche post-classique en propose une vision « intégrative » plus créative. L'histoire littéraire, à la lecture de Régnier, de Boylesve ou de France, a tout à gagner de la transition qu'elle engage entre un régime dialectique (caractérisé par des jeux d'oppositions aboutissant à la disqualification provisoire d'un des deux partis de la querelle) et un régime dialogique (ne voulant ni victoire, ni entente cordiale, mais le maintien d'une tension productive). Une histoire post-classique enraye la distribution fatale des rôles attribués par l'histoire littéraire, schématiquement répartis entre « Anciens » et « Modernes ». Le dernier chapitre, plus analytique, montrera que les représentations du temps dans les romans peuvent se comprendre de façon métalittéraire comme une réflexion sur le temps dans lequel s'inscrivent les œuvres¹.

L'histoire écrite par la modernité appartient au discours dominant ; mais d'autres histoires, parfois très audacieuses, réécrivent l'aventure littéraire. Certaines d'entre elles proposent d'intéressantes expériences de pensées qui, si elles n'ont pas vocation à s'imposer comme discours explicatif unique, n'en induisent pas moins des réflexions sur notre relation aux œuvres littéraires. Un article de Peter France², par exemple, fait retour sur l'étanchéité de la division traditionnelle en siècles, imposée notamment dans les manuels scolaires jusqu'à la fin du XX^e siècle, et qui, jusqu'à un récent « travail de débordage³ » encore en cours, servait de critère démarcatif principal à l'université (les spécialistes occupant des postes de « dix-septiémistes », de « vingtiémistes »...). Dans cet article, Peter France se livre à un petit exercice de pensée pour tenter de saisir l'impact d'un autre cloisonnement chronologique sur notre réception des œuvres. Il s'amuse à décaler les bornes : le XVI^e siècle s'étendrait de 1550 à 1650 ; le XVII^e courrait de 1650 à 1750, etc. Il montre comment de nouveaux réseaux de sens se constituent

1. Par exemple, ce dont souffrent les personnages du *Passé vivant*, c'est de vivre dans un temps à focalisation unique, que ce soit le passé (Jean de François), le présent (Nicolas de Galandot) ou le futur (Maurice de Jonceuse). Ce qui se traduit en termes littéraires par un égal rejet des postures néo-classique (rétrospective), moderne (monocentrée sur l'actuel) et moderniste (prospective). La temporalité souhaitable, pour Régnier, est plurifocale et même multidimensionnelle ; elle est faite de « mémoires emboîtées », pour reprendre l'expression de L. Forment (*op. cit.*, p. 29).

2. P. France, « Une légende des siècles : les pièges de la périodisation », dans J. Dagen et Ph. Roger, *Un siècle de deux cents ans ?*, *op. cit.*, p. 119-126.

3. *Ibid.*, p. 119.

pour donner signification à ces nouvelles frontières – au fond ni plus ni moins arbitraires que les traditionnelles. Ainsi le siècle 1550-1650 est une époque trouble entre guerres de religion et Fronde ; le siècle 1650-1750 marque ensuite une époque de paix dans un paysage monarchique stabilisé et fastueux, et ainsi de suite. Ces nouvelles cohérences séculaires induisent d'autres regroupements d'œuvres, qui en infléchissent la réception, et ces relectures ont sans doute à gagner de ces « éclairages inhabituels¹ ». Peter France conclut cette petite spéculation avec beaucoup de sagesse :

Il n'est pas certain que ces nouveaux siècles correspondent mieux à ce qu'on peut savoir du véritable déroulement de la littérature française – si tant est que ce déroulement existe en dehors des constructions *a posteriori* de l'historien. L'enjeu essentiel, à mon sens, est ailleurs : secouer tant soit peu la notion néfaste de siècle.

« Brasser [les] vieilles cartes », quoi qu'il en soit, brouille les « images d'Épinal »² et contraint à reconsidérer des œuvres dont une longue tradition scolaire a pu ternir l'éclat premier.

Judith Schlanger va plus loin et suggère d'envisager une « mémoire historique » qui ne reproduise pas « l'alignement de l'histoire, [...] juxtapos[ant] les siècles comme autant de chapitres ». Elle part d'une observation empirique :

[...] l'existence dyschronique du chef-d'œuvre doit être expliquée comme une propriété esthétique qui est aussi une anomalie historique.

Là où la distance (et la position dans la distance) est un donné, ce qui demande à être expliqué, effectivement, c'est la rencontre : comment se fait-il que nous puissions croiser certains points du passé ? ou comment certains aspects du passé peuvent-ils échapper à leur contexte d'origine et nous rejoindre ? Mais la question se transforme, si on considère la mémoire autrement³.

Elle examine dans un premier temps ce « grand escalier récapitulatif où s'étagent les œuvres⁴ » selon l'histoire littéraire ordinaire, ce « passé linéaire » ou « passé étalé où ce qui a eu lieu il y a vingt siècles est plus loin de nous que ce qui a eu lieu il y a un siècle » :

Mais c'est dans un autre temps que les œuvres deviennent importantes : elles sont actuelles dans le temps de la mémoire, qui ne se présente pas de cette façon et a une autre organisation.

La proximité des œuvres n'est donc pas « une affaire de date, mais de focalisation et de centrage, et donc d'intérêt actuel ». La chronologie objective ne recouvre en rien la temporalité mémorielle :

Dans la mémoire, pour le dire brutalement, il n'y a pas de rencontre à travers le temps, puisque par définition les contenus sont simultanés et actuels. [...] Dans l'actualité de la mémoire le passé n'est pas une distance, et le régime du voisinage n'est pas organisé par le calendrier. La mémoire culturelle n'est pas, comme l'histoire, une durée séquentielle, mais une coexistence focalisée.

1. *Ibid.*, p. 126.

2. *Ibid.*, p. 126.

3. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 110-111.

4. Pour cette citation et les suivantes : voir *ibid.*, p. 111-112.

En sorte que

[si] on part de l'idée que les contenus sont coprésents, c'est la distance qui demande à être expliquée. La distance, c'est-à-dire le fait que les contenus de la mémoire ont diverses étiquettes temporelles ou des marqueurs temporels différents. Ici la distance n'est pas un donné, mais un construit. La datation ne donne pas le proche et le lointain. La datation n'est pas insignifiante, bien entendu, mais elle ne porte pas le sens à elle seule. Pour un égyptologue, Akhenaton n'est pas lointain.

En somme, ce que Judith Schlanger privilégie, c'est une histoire littéraire qui ne soit pas d'abord positive. Le moment théorique mettant la réception au cœur des préoccupations scientifiques, elle déplace l'intérêt de l'histoire à la mémoire, et du « donné » objectif au « construit » subjectif.

Pierre Bayard s'efforce lui aussi de dissocier le « temps historique » du « temps psychique » non coïncident. Comme Judith Schlanger, il prête attention à une impression de lecture commune, qui nous fait intuitivement situer telle œuvre avant telle autre en dépit de la chronologie historique. Régnier lui-même en relate tantôt l'expérience : « Il y a, chez Rivarol, une imagination dans le style, que n'a jamais Chamfort. Parfois Rivarol "mallarmise"¹ ». À son tour, Bernard Quiriny avance une proposition de lecture de Régnier :

Tenter des lectures comparées de Régnier avec des auteurs éloignés de lui, pour établir des rapprochements incongrus. (Vieille idée – borgésienne – que la littérature est une zone extraterritoriale où se répondent les auteurs de toutes les langues, tous les siècles, tous les pays ; tous les cousinages sont possibles ; c'est pourquoi l'idée du plagiat par anticipation n'est pas absurde, vu que le temps entre écrivains n'existe pas). Exemples : rapprocher les maximes de Régnier des aphorismes de Cioran. Rapprocher le spleen de Régnier du *sentiment tragique de la vie* à la Unamuno. Etc².

Boylesve suscite à l'occasion ce genre de considération ; de la part d'Émile Gérard-Gailly par exemple : « Boylesve fut "proustien", il le fut quinze ou vingt ans avant l'apparition du modèle³ ». À la même époque, Paul Valéry juge absurde la conception évolutive de l'histoire littéraire, selon laquelle un écrivain, parce qu'il en suit un autre, le dépasse. Il prend l'exemple du vers libre, dont l'invention a rendu l'usage de l'alexandrin obsolète :

À l'époque (qui n'est pas révolue) où de grands débats se sont élevés entre les poètes, les uns tenant pour les vers que l'on nomme « libres », les autres pour les vers de la tradition, qui sont soumis à diverses règles traditionnelles, je me disais parfois que la prétendue hardiesse des uns, la prétendue servitude des autres n'étaient qu'une affaire de pure chronologie, et que si la liberté prosodique eût seule existé jusqu'alors, et que l'on eût vu tout à coup inventer par quelques têtes absurdes la rime et l'alexandrin à césure, on eût crié à la folie, ou à l'intention de mystifier le lecteur... Il est assez facile, dans les arts, de concevoir l'interversion des anciens et des modernes, de considérer Racine venu un siècle après Victor Hugo⁴...

1. H. de Régnier, *Donc...*, dans *Lui ou Les Femmes et l'Amour* (1928) suivi de *Donc... et Paray-le-Monial* (1926), Mercure de France, 1929, p. 149.

2. B. Quiriny, « Promenade régnérienne », *Tel qu'en songe*, n° 1, *op. cit.*, p. 142-143.

3. É. Gérard-Gailly, note liminaire dans R. Boylesve et M. Proust, *Quelques échanges et témoignages*, *op. cit.*, p. 8.

4. P. Valéry, « Discours sur l'esthétique », *Variété*, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I., p. 1304.

En réponse à ces pertinentes considérations, Pierre Bayard propose de considérer une histoire à rebours :

Il est manifeste en effet que nos lectures critiques sont toutes plus ou moins déterminées par l'idée d'une influence du passé sur le présent et que s'intéresser enfin à celle de l'avenir devrait permettre d'ouvrir des voies nouvelles pour la recherche¹.

Ce geste critique extrême répond à une véritable démarche expérimentale : partant d'une proposition surprenante, l'essayiste ambitionne d'en évaluer le gain herméneutique. Il développe ses résultats dans *Le plagiat par anticipation* (2009), où il s'efforce de lire autrement des œuvres souvent épuisées par l'exégèse. Sa visée est celle d'une critique créative, qui semble répondre à l'appel de Borges en son « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » :

Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir *l'Odyssee* comme si elle était postérieure à *l'Énéide* [...]. Cette technique peuple d'aventure les livres les plus paisibles. Attribuer *l'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage² ?

Pierre Bayard établit un dispositif d'analyse peu conformiste, qui sert de base à une réflexion théorique sur l'expérience de la lecture. Il adopte une posture provocatrice :

Il suffit pourtant de parcourir l'histoire de la littérature pour voir que ne manquent pas les emprunts faits par les écrivains à des confrères du futur. Certaines similitudes étranges entre des textes séparés par des années ou des siècles ne peuvent en effet s'expliquer par le seul hasard ou par les formes classiques de plagiat. Il est clair [...] que c'est dans l'autre sens que s'est alors effectué l'emprunt³.

Pierre Bayard entend bien conforter cette hypothèse qui, après tout, rend compte d'impressions de lecture très courantes. On peut aussi comprendre sa démarche comme une sorte de raisonnement par l'absurde, visant à montrer combien l'histoire littéraire usuelle néglige – à tort – les œuvres qu'elle tient pour mineures⁴. Car c'est l'idée qu'il y a des précurseurs (et des suiveurs) qui vacille : « Les grands créateurs [...] ont souvent été – telle est à la fois leur force et leur faiblesse – des plagiaires par anticipation⁵ ». Bayard nous pousse à une opération mentale relativiste et nous fait prendre conscience de cette habitude de voir les œuvres du passé depuis notre seul point de vue, solidaire de toute la mémoire qui a suivi une œuvre considérée, et qu'on

1. P. Bayard, *Demain est écrit*, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 15.

2. J.-L. Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *op. cit.*, p. 51-52.

3. P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 14.

4. Le raisonnement s'énoncerait ainsi : s'il existe des œuvres majeures et mineures et si l'histoire est bel et bien linéaire et orientée, alors il faut bien admettre la possibilité du plagiat par anticipation. Si le plagiat par anticipation semble scientifiquement inacceptable, alors il faut réviser notre conception de l'histoire littéraire, faite de grands et de petites auteurs disposés le long d'un axe orienté.

5. *Ibid.*, p. 15.

ne saurait regarder nonobstant cette mémoire. Les effets de distorsion mémorielles s'imposent souvent, qu'on rejette peut-être trop vite. Pourquoi ne pas voir dans tel extrait des *Bains de Bade* un présage – un plagiat par (légère) anticipation – du procès d'*Ubu enchaîné* (1900)? Ce texte bien connu ne semble-t-il pas être la source du suivant, de plus obscure mémoire? Ubu jugé prononce sa défense :

[...] nous avons été roi de Pologne et d'Aragon, nous avons massacré une infinité de personnes, nous avons perçu de triples impôts, nous ne rêvons que de saigner, écorcher, assassiner; nous décervelons tous les dimanches publiquement, sur un tertre, dans la banlieue, avec des chevaux de bois et des marchands de coco autour¹... [...]

Dans *Les Bains de Bade*, le narrateur, secrétaire de Sa Sainteté, rédige un bref au nom de son maître :

[...] [Bade] Nous choqua premièrement par son insuffisante retenue et le lâché de ses mœurs. Nous n'y avons pas fait trois pas, que Nous reçûmes l'assurance que Nous y donnions Nous-même sujet à scandale. Nous y violâmes trois personnes avant que d'avoir atteint le cœur de la ville [...]. Ayant joint au détour d'une rue le porteur d'une somme d'argent, Nous Nous sentîmes enclin à l'étrangler incontinent : ce qui fut fait. [...] L'ivrognerie de Notredit secrétaire à la taverne d'en face [occasionna des dépenses]. Ce fait Nous induisit dans le goût de Nous récompenser sur la maîtresse de ce débauché, et en conséquence Nous Nous vîmes dans la nécessité de piller quelques maisons bourgeoises et d'y faire bon butin, à seule fin de ne pas demeurer en reste de galanterie vis-à-vis de cette demoiselle [...]. (BB, p. 163-164)

Du Pape de Boylesve au Roi de Jarry il y a peu, si l'on considère le « Nous » emblématique, l'outrance paradoxale de l'aveu, la cruauté décomplexée des forfaits, la mauvaise foi extravagante des euphémismes malséants. Bien sûr, on peut aussi trouver un ancêtre commun aux deux textes (par exemple Rabelais). D'autres cas ont été relevés plus haut : *Le Confort moderne* peut ainsi apparaître comme le plagiat anticipé des *Choses* de Perec, mais on peut aussi lire les deux œuvres dans leur affiliation à *Bouvard et Pécuchet*, eux aussi enivrés par les nouveautés techniques qu'ils accumulent. Le personnage de Boylesve, M. Pouchard, a d'ailleurs un nom qui semble mêler les phonèmes de ceux de Pécuchet et de Bouvard. L'impression de lecture n'en est pas moins celle d'un plagiat anti-chronologique, qui a l'avantage, sinon de refonder l'histoire littéraire, de rendre compte d'un puissant sentiment de lecture : les nouvelles lectures sont inévitablement gauchies par l'influence d'un texte connu et la chronologie des découvertes a plus d'impact que la chronologie de la production des œuvres².

1. A. Jarry, *Ubu enchaîné*, Acte III, scène II, 1900.

2. Musset se défend ainsi d'une accusation de plagiat, dans le « Chant premier » de ses *Premières Poésies* (1829) : « VIII. Aujourd'hui, par exemple, il plaît à ma cervelle / De rimer en sixains le conte que voici, / Va-t-on le maltraiter et lui chercher querelle? / Est-ce sa faute, à lui, si je l'écris ainsi? / "Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle." / Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci? // IX. Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole. / Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous. / Il faut être ignorant comme un maître d'école / Pour se flatter de dire une seule parole / Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous. / C'est imiter quelqu'un que de planter des choux ».

C'est encore une fois une manière d'interroger en biais le statut majeur ou mineur des œuvres. Si la source plagiée paraît postérieure au texte plagiaire, en effet, c'est qu'elle est plus en vue ; décrire le phénomène revient donc à mettre en question notre vision discriminante de l'histoire. Y a-t-il seulement des précurseurs ? Tout porte à croire que si une œuvre semble augurer d'une autre, c'est aussi bien parce qu'elle la poursuit que parce qu'elle la réécrit, d'une certaine manière, puisqu'elle force à relire celle-ci à travers son propre écran. Il s'agit d'envisager d'autres modes de filiation :

Curieusement, [la] relation de l'écrivain avec ses maîtres est toujours pensée comme dirigée vers le passé et jamais vers l'avenir, comme s'il était impensable de vivre, dans son travail de création, avec des écrivains n'ayant pas encore existé, et comme si dans cette communauté de créateurs, si importante dans le geste d'écriture, ne devait regrouper que les auteurs passés et présents, au détriment des auteurs à venir¹.

Dès lors, la méthode traditionnelle de l'histoire littéraire, qui consiste en l'établissement des sources, apparaît caduque :

Aussi faudrait-il se résoudre, si l'on voulait être pleinement rigoureux, à séparer une fois pour toutes l'histoire événementielle et l'histoire littéraire, et à admettre que les écrivains et les artistes relèvent en réalité d'une double chronologie. Pleinement citoyens de leur époque, les créateurs appartiennent également à un autre temps, celui de la littérature ou de l'art, qui obéit à ses rythmes propres².

Plutôt que d'ordonner les écrivains par date de naissance, on pourrait les « regrouper d'une manière plus stimulante³ ». D'une manière plus stimulante, et plus dynamique aussi, s'il est vrai que « toute nouvelle œuvre – et, plus encore, toute œuvre d'importance – déplace l'ensemble de la chronologie constituée et fait apparaître sous un nouveau jour le panorama littéraire existant⁴ ». On pourrait surtout lire Régnier, France et Boylesve avec une autre disponibilité. En les considérant comme plagiaires d'une œuvre importante encore à écrire, nous nous rendrions plus attentifs à ce qu'ils ont potentiellement à nous dire à nous, lecteurs du XXI^e siècle.

Pierre Bayard incite donc à considérer une histoire littéraire sans Histoire – avec un grand « H » –, c'est-à-dire sans ce moule discursif qui dispose les œuvres sur une ligne orientée, irréversible, déterministe. Mais il envisage aussi une histoire littéraire sans histoire prédéterminée – avec un petit « h » –, autrement dit une histoire littéraire soumise à une reconfiguration narrative postérieure, mais qui soit souple et multiple :

[Un grand écrivain] modifie aussi après coup, en les perturbant par sa logique singulière, l'ensemble des lignes de force de l'histoire littéraire antérieure, qui apparaissent alors, par ce jeu de reconstruction imaginaire qu'est toute lecture vivante, comme devant irrésistiblement conduire à sa présence⁵.

1. P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 118.

3. *Ibid.*, p. 112.

4. *Ibid.*, p. 118.

5. *Ibid.*, p. 66.

La logique rationnelle qui voudrait que les courants s'agencent entre eux par des lois de causalité ne tient plus et il devient évident que ce n'est qu'« après coup » que « toute lecture d'une succession d'auteurs y infiltre [...] une forme de logique rationnelle¹ ».

La démarche de Pierre Bayard, dans sa radicalité même, est intéressante par l'élan libérateur qu'elle initie. Car l'histoire héritée de la modernité obéit à une double loi contradictoire : d'une part, elle exige que la production réponde au principe d'originalité, et qu'elle soit donc prospective ; d'autre part, elle fonde la transmission des œuvres sur un principe rétrospectif, puisqu'elle cherche dans le passé des sources qu'elle enrobe de prestige². Production et transmission semblent donc obéir à deux lois opposées ; la première, progressiste ; la seconde, conservatrice. L'appel de Pierre Bayard – comme celui d'une histoire post-classique à d'autres égards – rétablit magistralement l'harmonie entre ce qu'on accorde au passé, au présent et au futur.

À considérer les œuvres de Régnier, de France, de Boylesve, comme des « sources futures », on ne rend donc pas seulement justice à un passé trop vite oublié ; on donne chance à l'œuvre à venir d'éclorre – enrichie. Libérés d'un modèle de pensée moderniste, ces auteurs pourraient bien – il faut à présent le vérifier – indiquer un autre rapport au temps, dont nous ayons à tirer des enseignements.

1. *Ibid.*, p. 96.

2. J. Schlanger s'étonne du caractère auguste accordé sans examen à ce qui est ancien : « Pourquoi accorde-t-on un préjugé favorable à une livre ancien ? [...] Pourquoi ce qu'on a absorbé pendant l'enfance et l'adolescence reste-t-il protégé, à l'abri de la critique ? Et d'où vient le privilège accordé à quelques textes archaïques, qu'on recherche à cause de leur obscurité même ? » (*La mémoire des œuvres, op. cit.*, p. 77.)

Chapitre VIII.

(Pré)visions. Une autre appréhension du temps

La conclusion de Jean-Louis Backès peut s'étendre à l'œuvre entière de Régnier, mais sans doute aussi à celle de France et de Boylesve :

À première vue figé dans un cliché pour manuels, voué à perpétuer une idée trop simple du siècle de Louis XV, le roman de Régnier [*La Double Maîtresse*], jouant du contraste, donc de l'oxymore, jette finalement un doute sur la solidité des chronologies. Le temps, celui que les musées mettent en ordre, existe-t-il sous la forme d'un itinéraire jalonné de stations, comme la Via Crucis ? Se dissout-il en une poussière d'anecdotes singulières ? Revient-il sur ses traces, affectant, pour un promeneur égaré, la figure du labyrinthe¹ ?

Ce qui est en question, c'est la forme du temps chez Régnier, ainsi que son degré d'adéquation avec celle qu'il revêt dans notre culture. Bien au-delà des questions d'histoire littéraire, en effet, les réflexions et les récits d'Anatole France, d'Henri de Régnier et de René Boylesve, rêvent une autre façon de vivre dans le temps.

Dans un article intitulé « Quand sommes-nous ? », Michel Deguy voit se profiler un autre régime temporel, différent du régime imposé comme modèle dominant. C'est un régime de la « vision », défini comme le « pari d'une vue globale qui risque tout sur des signes, des prémices, autrement dit, poétique » :

Qu'est-ce qu'une vision ? C'est une transfiguration, un spectacle, une rasade de visible bien phénoménologique avec ses bords débordés, et son fond sans fond, un diminutif du tout² [...].

Ce passé « débordé », qui atteint le présent comme une tache imbibant le buvard du récit, n'est-ce pas la matière même de la fantasmagorie que jouent ces romans d'Ancien Régime ? Michel Deguy précise sa pensée :

1. J.-L. Backès, « Henri de Régnier et le style Louis XV », art. cité, p. 59.

2. M. Deguy, « Quand sommes-nous ? », art. cité, p. 54.

[...] le spectacle n'est nullement imaginaire au sens d'un substitut ou d'un prolongement ébauché à la place du visible, mais le spectacle, encore Baudelaire, "si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux" est transporté par l'imagination dont c'est la fonction, à tout. Il vaut pour le tout. Si c'était une opération intellectuelle (ce que c'est aussi) on parlerait de généralisation. Je vois ce qui va arriver à tout, tout ce qui peut arriver à tout.

L'œuvre d'art « montre que l'exemple montre le tout », dans une appréhension globale du temps ou dans ce que François Noudelmann appelle une « volonté de totaliser le temps¹ », à laquelle nous aspirerions au XXI^e siècle. Pour peu que cette volonté totalisante garde intactes les différences (ou différencés) historiques, accueillant le temps dans sa plénitude complexe, et qu'elle empêche le figement de l'histoire, elle semble bien être celle de ces romanciers. Il faut continuer à les lire dans cette optique : trouver chez eux des alternatives aux visions dominantes du temps et de la trace qu'il laisse dans les mémoires, des alternatives qui soient porteuses de significations pour notre temps.

A. Alternatives

1. *Memento mori et carpe diem*

Avant de chercher des conceptions inédites du temps chez ces auteurs, il faut délimiter ce qu'ils doivent aux représentations anciennes.

D'abord, leur conscience de la finitude renoue avec la pensée classique. L'historien de la littérature René Lalou concède un sens aigu de la vanité à Régnier, « fidèle à ce paganisme lucrécien où s'unissent l'odeur de la fleur et le goût de la cendre² ». Il est vrai que les romans sont jalonnés de méditations mélancoliques sur la fuite irréversible des heures. Voyant brûler le château de Valnancé, Lauverneau songe :

Ah! ce qui se consumait là, ce n'était pas seulement le château des Franois, c'était le passé lui-même, et sa braise rouge ne serait bientôt plus qu'une cendre grise. C'est en vain qu'il essaie de durer dans la structure du logis, dans le plan des jardins, dans les meubles dont il s'est servi, dans les mille débris qu'il laisse après lui et qui passent de mains en mains. C'est en vain qu'il tente de se prolonger par le papier ou par la toile, par l'encre et les couleurs, par ce qui fut ses pensées et ses visages. Peu à peu le temps détruit ses reliques, et l'oubli vient en aide au temps. (PV, p. 350)

Le motif de la cendre est ici aussi symbolique que dénotatif, et le sentiment de vanité se répète en son double adjectif. Le « passé vivant » est une illusion qui se dissipe avec la fumée. Outre la cendre, l'élément végétal fait ailleurs office de symbole de vanité. On songe à la feuille jaunissante du *Divertissement provincial*, dont le narrateur guette la chute et dont l'évocation scande la progression du roman en même temps que la vie du héros, jusqu'à leur achèvement.

1. F. Noudelmann, « Le contemporain sans époque, une affaire de rythme », art. cité, p. 65.

2. R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours, op. cit.*, t. II, p. 53.

Régnier lui-même n'échappe pas à l'obsession de la mort inéluctable. À deux ans de sa survenue, il écrit pour lui-même : « Un âge vient où, au lieu d'imaginer sa vie, on commence à imaginer sa mort. Admettre de n'être plus, c'est difficile » (C., 1934, p. 869). Il en sent le caractère irrémédiable, mais éprouve aussi un apaisement tout stoïcien :

Rien ne pourra faire que tu n'aies 70 ans et que tu ne doives mourir.

Il faudra mourir « en confiance ». Je ne pourrais jamais croire en un dieu vengeur ou plutôt vindicatif. (C., 1935, p. 881)

Cette sagesse à l'antique donne lieu à de véritables maximes, disséminées çà et là, jusque dans un article sur « Pontchartrain » :

Toute chose porte en elle-même le principe de sa caducité. Elle en attend l'heure et l'occasion. Une loi mystérieuse veut que tout disparaisse. Rien n'empêchera cette muette fatalité de la matière¹.

Pourtant Régnier est frappé par l'incommensurabilité de la mort :

Même dans la vieillesse, demain conserve son mirage et, toujours et encore, nous nous y laissons prendre. On a beau vieillir, on meurt toujours jeune. (C., 1933, p. 868)

Si au bout de la vie qu'on soit, la mort ne vous² apparaît que dans un lointain. (C., 1935, p. 880)

Sa pensée de la mort rappelle finalement moins le *memento mori* résigné des Anciens que la stupeur sans issue de Jankélévitch. Le philosophe analyse avec pénétration le scandale qu'est toujours la mort, à laquelle aucune méditation ne peut préparer :

Car la mort de chacun, par rapport à soi-même, est toujours au futur³.

Comme Régnier avant lui, Jankélévitch renvoie la mort au domaine de l'impensable. Régnier aurait pu tenir le même raisonnement :

[...] désignation provisoire de la journée suivante, « Demain » est un adverbe qui est valable seulement pendant la durée de vingt-quatre heures ; le lendemain n'est Demain qu'aujourd'hui et sera Aujourd'hui demain, comme il s'appellera Hier après-demain. Mais l'extrême futur de la mort est un après-demain qui ne sera jamais Aujourd'hui, un avenir qui ne sera jamais présent, mais toujours à venir⁴ [...].

Régnier emprunte malgré tout aux Anciens les expressions consacrées. Le motif du cadran solaire en est une. La mention de cet appareil à mesurer le temps apparaît bien cruelle dans *La Double Maîtresse*, où elle est liée à la mort du père de Nicolas de Galandot. Comble d'ironie, M. de Galandot est mort pour avoir trop regardé le cadran. Le soleil qui lui donne sa fonction, en effet, lui a porté un coup fatal. Le chapitre de sa vie se referme, et après son enterrement,

1. H. de Régnier, « Pontchartrain », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 269.

2. Faut-il transcrire plutôt « nous » ?

3. V. Jankélévitch, *La mort*, Flammarion, 1977, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 18.

« chacun partit ; et le cadran continua à marquer l'heure au soleil, de sa petite ombre anguleuse, noire et mobile, sur la pierre tiède ou glacée » (DM, p. 17). Injuste et impitoyable, le temps s'est arrêté pour lui, continuant sa course pour les autres hommes.

Le cadran solaire est pour Boylesve plus encore que pour son aîné un véritable leitmotiv. Il migre d'un roman à l'autre, des récits d'enfance à ceux de la maturité, et l'on y lit parfois cet adage classique : *vulnerant omnes, ultima necat* (« toutes blessent, la dernière tue »). Le narrateur de *Mon Amour* songe ainsi « que c'est sur cette table d'ardoise, par l'ombre de ce style, que [lui] fut révélée la gravité de l'heure qui ne revient pas et que [lui] fut inspiré le goût des seules choses qui durent¹ ». Il y a là un paradoxe sur lequel il faudra revenir : en même temps que le personnage a la révélation de l'irréversibilité du temps, il prouve en quelque sorte le contraire, puisque sa mémoire rappelle le souvenir de cette révélation.

De son côté, France prête aussi à ses personnages des réflexions sur la mortalité. M. Bergeret n'accorde guère de foi à l'immortalité de l'âme² et l'un de ses interlocuteurs, le Dr Fornerol, revient sur ce besoin désespéré d'y croire :

Toute ma clientèle croit en l'immortalité de l'âme et n'entend pas qu'on plaisante là-dessus. Les bonnes gens [...] veulent être immortels. On leur ferait de la peine en leur disant que peut-être ils ne le sont pas. Voyez-vous madame Péchin qui sort de chez le fruitier avec des tomates dans son cabas ? Vous lui diriez : « Madame Péchin, vous goûterez des félicités célestes pendant des milliards de siècles, mais vous n'êtes point immortelle. Vous durerez plus que les étoiles et vous durerez encore quand les nébuleuses se seront formées en soleils et quand ces soleils se seront éteints, et dans l'inconcevable durée de ces âges vous serez baignée de délices et de gloire. Mais vous n'êtes point immortelle, madame Péchin. » Si vous lui parliez de la sorte, elle ne penserait point que vous lui annoncez une bonne nouvelle [...], elle tomberait dans le désespoir, la pauvre vieille, et elle mangerait ses tomates avec ses larmes³.

France met en regard la présomption du commun des hommes et l'humilité de qui accepte son sort de mortel. Dans un relativisme vertigineux, il contemple la ruine des siècles. Pour lui, l'immortalité n'est qu'une illusion d'optique due à l'étroitesse de notre point de vue. Tout s'évapore, jusqu'aux mythes, et d'après l'un des personnages du *Puits de sainte Claire*, Saint Satyre, même les nymphes et les dieux sont soumis au vieillissement :

Ceux-ci ne sont immortels que dans l'imagination des hommes éphémères. [...] Les nymphes vieillissent comme les femmes. Il n'est point de rose qui ne devienne gratte-cul⁴.

Ce sentiment puissant s'exprime pour le mieux par une trivialité qui frappe l'imagination⁵. C'est l'éternité des chrétiens qui en fait les frais. Dans *Thaïs*, France rapporte l'histoire d'une

1. R. Boylesve, *Mon Amour*, *op. cit.*, p. 160.

2. Contrairement à M. Mazure, qui se demande si plus qu'une âme, il n'y aurait pas « en nous un principe pensant, et pourquoi ce principe ne survivrait-il pas à cette association d'éléments organiques qu'on nomme la vie » (*L'Anneau d'améthyste*, *op. cit.*, p. 213).

3. *Ibid.*, p. 215-216.

4. A. France, « Saint Satyre », *Le Puits de sainte Claire*, *op. cit.*, p. 40.

5. Ainsi France rapporte-t-il l'enterrement de Chevalier, suicidé par amour pour une cabotine, avec une cruauté derrière laquelle point néanmoins une infinie pitié. S'entremêlent les répliques de M^{me} Doulice, qui se

conversion à rebours. Paphnuce, anachorète du désert, sorte de saint promis à l'immortalité, renonce à sa sainteté pour l'amour charnel d'une courtisane. En tout cela, les trois écrivains empruntent davantage aux Classiques de l'Antiquité païenne qu'aux Classiques du très chrétien XVII^e siècle.

Thérèse, l'héroïne du *Lys rouge*, revient avec désinvolture sur l'aspiration des chrétiens à l'éternité. « Mon pauvre ami, nous ne savons que faire de cette vie si courte, et vous en voulez une autre qui ne finisse pas¹ ! », lance-t-elle à son amant Robert Le Ménil, accablée d'ennui. C'est que l'oubli qui emportera tout est aussi une consolation, et le narrateur de l'*Histoire comique* le rappelle en rapportant le désarroi de son héroïne : « Ne sachant pas encore que tout s'oublie et se perd au cours rapide des heures, que toutes nos actions coulent comme l'eau des fleuves entre des rivages sans mémoire, elle songeait, irritée et triste² [...] ». Les douleurs seront oubliées.

Ce n'est d'ailleurs pas parce qu'elle est éphémère que la vie humaine n'a pas de prix, au contraire. France ne se laisse pas aller au désabusement, pas plus que Boylesve, lequel fait de notre finitude la mesure de nos sentiments. C'est le narrateur de *Mon Amour* qui parle :

La chair n'est honteuse que de se savoir éphémère. Mais ce n'est pas l'impérissable qui nous émeut : notre cœur ne se donne qu'à ce que le temps blesse d'heure en heure. Que le baiser d'une immortelle m'eût semblé froid³ !

L'immortalité de l'âme même ne semble pas souhaitable à Boylesve, qui la désacralise dans ses « Nouveaux dialogues des morts ». La vie après la mort y apparaît bien décevante à la « Première ombre » qui s'exclame :

[...] qui de vous n'a été terriblement choqué de trouver, à la place de l'état idéal imaginé par toutes les cervelles humaines pour le lendemain de la mort, un état au contraire si vulgaire, si médiocre, si proche enfin de ce caractère bourgeois dont nous fîmes dans la vie tant de gorges chaudes ! (PF, p. 33)

Sa conclusion est rude : l'Enfer eût été préférable à cette éternité fade. À Anatole France non plus, l'éternité n'apparaît pas désirable :

[Si,] tout en nous frappant, [la mort] nous laissait subsister, soyez bien sûrs que nous nous retrouverons au delà du tombeau tels absolument que nous étions sur la terre. Cette idée est de nature à nous gêner par avance le paradis et l'enfer.

Elle nous ôte toute espérance, car ce que nous souhaitons le plus, c'est de devenir tout autres que nous ne sommes. Mais cela nous est bien défendu. (JE, p. 36)

démène pour obtenir une inhumation chrétienne, et celles des gens de théâtre à propos de décors. Considérations sur l'éternité et préoccupations éphémères se conjuguent dans un effet tragi-comique (voir *Histoire comique*, *op. cit.*, p. 149).

1. A. France, *Le Lys rouge*, *op. cit.*, p. 41.

2. A. France, *Histoire comique*, *op. cit.*, p. 137-138.

3. R. Boylesve, *Mon Amour*, *op. cit.*, p. 191.

Les personnages de Régnier ne trouvent pas davantage de motifs de lamentation dans la pensée de leur propre mort. Eustache, l'un des épistoliers des *Lettres diverses et curieuses*, regarde chaque jour son reflet dans les miroirs de sa salle à manger :

Un jour arrivera où je n'apercevrai plus autour de moi que des Eustaches vieilliss et où la porte s'ouvrira pour un convive inattendu, celui dont le couvert invisible est toujours mis en face du nôtre et qui vient toujours s'asseoir enfin à notre table¹.

La spécularité spatiale (les glaces de la pièce) annonce la spécularité temporelle (l'Eustache du jour envisageant l'Eustache d'un jour prochain). Mais il n'y a pas là matière à désespérance car ce personnage, qui incarne le péché de gourmandise, est un bon vivant qui entonne plus volontiers le *carpe diem* que le *memento mori* des Anciens. Régnier lui-même s'adresse semblables injonctions. « Chaque heure qui passe, dis-toi bien que c'est une heure de ta vie » (C., 1929, p. 823) ; en conséquence de quoi il faut « Se vivre jusqu'à la corde, jusqu'à la cendre ! » (C., 1935, p. 879). À noter ici la belle forme réfléchie du verbe : *se vivre*, dans une maîtrise retrouvée de l'existence.

Pour France également, dans une pensée bien classique encore, l'impératif de savourer l'instant est la conséquence directe de sa fragilité. Ce sont étrangement les individus les moins sages en apparence qui donnent les meilleures leçons. Dechartre déclare, après avoir complimenté la belle Thérèse Martin pour sa toilette :

Je ne puis songer à une femme qui prend soin de se parer chaque jour, sans méditer la grande leçon qu'elle donne aux artistes. Elle s'habille et se coiffe pour peu d'heures, et c'est un soin qui n'est pas perdu. Nous devons, comme elle, orner la vie sans penser à l'avenir. Peindre, sculpter, écrire pour la postérité n'est que la sottise de l'orgueil².

À son habitude, France se garde pourtant de donner entière raison à ce personnage, apparemment influencé par les réflexions de Baudelaire ou de Barbey d'Aurevilly sur le dandy, et lui donne un contradicteur en la poétesse anglaise Miss Bell, qui le réprimande :

Monsieur Dechartre, pour que la vie soit grande et pleine, il faut y mettre le passé et l'avenir. Nos œuvres de poésie et d'art, il faut les accomplir en l'honneur des morts, et dans la pensée de ceux qui naîtront. Et nous participerons ainsi de ce qui fut, de ce qui est et de ce qui sera. Vous ne voulez pas être immortel, monsieur Dechartre. Prenez garde que le Dieu vous entende³.

Entre ces deux morales d'antique extraction, France se garde de trancher absolument. Il prend pourtant un plaisir sensible à renverser les systèmes trop rigides et se moque, dans un conte ironiquement intitulé « La leçon bien apprise », des entraves morales que le rappel à la finitude induit dans la tradition chrétienne. La belle Violante est bien un peu coquette, mais vertueuse

1. H. de Régnier, *Lettres diverses et curieuses, écrites par plusieurs à l'un d'entre eux*, Mercure de France, 1933, p. 122.

2. A. France, *Le Lys rouge*, *op. cit.*, p. 156.

3. *Ibid.*, p. 157.

au fond. Son confesseur, esprit borné, veut vaincre sa coquetterie en offrant un crâne à ses méditations. Le résultat n'est pas celui qu'il espérait. Loin d'abandonner son innocente coquetterie, Violante abandonne sa vertu pour un épicurisme sans bride et se donne sur-le-champ à son prétendant Philippe de Coetquis. Elle explique de la sorte le cheminement moral où le crâne l'a dirigée : « J'en ai conçu l'idée qu'il faut se hâter de faire l'amour et bien remplir le petit espace de temps qui nous est réservé pour cela » (CJT, p. 85). Loin d'en concevoir des mortifications, elle s'est jetée à corps perdu dans les plaisirs terrestres. Il n'est jusqu'au sage Brotteaux des Ilettes qui, incarcéré, bientôt exécuté, se dise encore ceci : « Jouissons de l'heure présente, [...] car j'augure à certains signes que le temps nous est désormais étroitement mesuré » (DS, p. 283). Par ces exemples, Anatole France se fait encore une fois pourfendeur de tous les extrémismes, prônant un épicurisme heureux¹.

René Boylesve aussi appelle en creux à vivre au présent. Le personnage de *Mon Amour* diagnostique la pathologie des hommes modernes, laquelle consiste à vivre toujours au futur :

On parle de vitesse : trains électriques, transatlantiques, automobiles : mais la rapidité de la fuite des jours ! « Hier... », « le mois dernier... », « l'an passé... », « il y a dix ans de cela, mon pauvre vieux !... » paroles de voyageurs ! Et nous attendons demain, la semaine prochaine et la future année avec impatience. Nous ne vivons pas, nous sommes sans cesse sur le point de vivre : « Quand la maison sera bâtie... » « Quand nous serons tirés d'embarras... » « Quand ma santé sera meilleure... » ou bien : « Quand les jours seront longs !... » – Ô amour de l'été prochain !

Et le moment présent ? On n'a pas le temps de le saisir. C'est un éclair qui éblouit. On dit : « J'y repenserai ce soir... » Mais ce serait du passé déjà ; et d'ailleurs le sommeil vous surprend. Il n'y a qu'espoir et souvenir².

La pensée classique sur la fuite du temps est ici adaptée aux problèmes du monde nouveau, toujours déporté vers l'avenir. Le narrateur, par l'amour même, échappe à la maladie moderne. S'il y a une urgence, ce n'est que celle de vivre, dans l'instant :

Depuis sept ou huit ans, j'avais conquis la paix, c'est-à-dire que les plaisirs de l'intelligence dominaient, domptaient presque ceux de la chair et du cœur.

Me voilà ! Je méprise tout : baiser la bouche d'une femme, tout est là ! Et vite, vite ! car je me dégrade et meurs tous les jours³.

L'amour change son rapport au temps et l'immerge dans un présent absolu, que le déictique « Me voilà » fait surgir dans l'énonciation. Mais ce miracle amoureux plonge moins le personnage dans le présent que dans un hors-temps, un temps aux frontières abolies. Il se promène avec M^{me} de Pons dans Versailles et note cette impression : « Autour de nous, des souvenirs voltigeaient en

1. A. Antoniu analyse le plaisir tel que l'entend A. France : c'est un épicurien bien moderne que l'auteur de *Thaïs*. « Cet épicurisme est bien différent de celui qu'enseignait à ses disciples le philosophe antique : Épicure, pour supprimer la douleur, n'hésitait pas à conseiller le renoncement au plaisir même. Mais France est bien un moderne, c'est-à-dire un homme qui cherche déjà un plaisir plus complexe, une jouissance moins sereine. N'a-t-il pas écrit à propos d'Horace : "Horace, en formant sa science des voluptés, a méconnu la plus nécessaire à l'homme, la volupté des larmes ?" » (*Anatole France critique littéraire, op. cit.*, p. 27.)

2. R. Boylesve, *Mon Amour, op. cit.*, p. 34-35.

3. *Ibid.*, p. 173.

fantômes... », impression si forte qu'il lui vient aux lèvres cette exclamation contenue : « Mais tout est mort, nous sommes dans le passé ! »¹. Le *carpe diem* philosophique, fondé sur une conscience vive du temps présent, s'est mué en sensation d'anéantissement post-romantique.

Boylesve propose pourtant d'autres réponses au désespoir de mourir. Le personnage éponyme de *Madeleine jeune femme* ne s'abandonne pas à la jouissance de l'instant : elle le sublime par l'élévation spirituelle qui devient sa visée. Se découvrant vieillissante, elle envisage une autre durée :

[...] je souffrais de mes ruines prématurées ; quelque chose en moi, – oh ! j'en conviens ! – pleurait la douce vie non savourée et trop éphémère ; mais quelque chose en moi se riait des bonheurs communs et des choses éphémères²...

Plus que par le présent éphémère, les trois romanciers sont possédés par l'attrait de ce qui dure – ou de ce qui revient.

2. Ligne et cercle

La forme que nous donnons couramment au temps est l'apport de la modernité, au sens large. Antoine Compagnon date de la Renaissance « l'invention du progrès », qui va de pair avec « une conception positive du temps, c'est-à-dire celle d'un développement linéaire, cumulatif et causal ». Cette représentation du temps rompt avec une vision « cyclique », comme elle l'est « dans la plupart des théories antiques de l'histoire »³. Il n'est pourtant pas évident de déterminer le modèle qui s'impose dans la poétique et dans la conception philosophique du temps d'Anatole France, de René Boylesve et d'Henri de Régnier.

Une idée forte traverse la pensée d'Anatole France et affecte sa poétique romanesque, conciliant si l'on veut le modèle linéaire et le modèle circulaire. Cette pensée peut se résumer par les vers de Malherbe :

Et rien, afin que tout dure,
Ne dure éternellement.

La syntaxe suspend ici le désespérant constat (*rien ne dure éternellement*) pour y insuffler cette consolation : *tout dure*. La finitude des êtres trouve un sens dans le cycle vital auquel elle participe. C'est là une idée chère à Anatole France, qui considère que l'individu, mortel, se survit dans ses semblables. Les individus sont périssables ; ce qu'ils laissent individuellement est extrêmement fragile ; mais une permanence de l'homme dans les hommes assure la continuité des êtres. Cela donne lieu à des scènes mélancoliques dans *Les dieux ont soif*. Élodie nourrit pour Évariste un amour sincère, qui trouve des stratagèmes pour s'épanouir :

1. *Ibid.*, p. 184.

2. R. Boylesve, *Madeleine jeune femme*, *op. cit.*, p. 442.

3. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 22.

– Adieu, mon amour ! C'est l'heure où mon père va rentrer. Si tu entends du bruit dans l'escalier, monte vite à l'étage supérieur et ne descends que quand il n'y aura plus de danger qu'on te voie. Pour te faire ouvrir la porte de la rue, frappe trois coups à la fenêtre de la concierge. Adieu, ma vie, adieu, mon âme ! (DS, p. 179)

À la mort d'Évariste, Élodie ne reste pourtant pas inconsolable. Elle finit par considérer les soins que lui rend le graveur Desmahis. Le même manège amoureux recommence lorsqu'elle congédie ce nouvel amant :

– Adieu, mon amour... C'est l'heure où mon père peut rentrer : si tu entends du bruit dans l'escalier, monte vite à l'étage supérieur et ne descends que quand il n'y aura plus de danger qu'on te voie. Pour te faire ouvrir la porte de la rue, frappe trois coups à la fenêtre de la concierge. Adieu, ma vie ! adieu, mon âme ! (p. 360)

Par cette répétition presque identique des situations et des mots de l'amour, Anatole France signifie combien les amours particulières sont éphémères, mais aussi combien l'amour est éternel. L'amour, comme toute expérience existentielle humaine, est à la fois toujours identique et toujours différent. Les expressions que choisit France le donnent à sentir. Après qu'Élodie a fait sa déclaration, on lit par exemple qu'« Évariste leva les yeux vers le firmament étincelant de lumière et d'azur » (p. 58). Cliché s'il en est, qui tranche un peu avec le rigorisme moral du personnage. Le narrateur, tout à coup, dans un effet polyphonique, ouvre une brèche dans les conceptions trop rigides d'Évariste, esthétiquement plus porté aux éclairages coupants de David qu'aux lueurs céruléennes de Watteau ou de Fragonard. Jusque dans les propos qu'ils échangent, les héros ne sauraient rien dire d'inouï. « Ils se disaient leur mutuelle tendresse dans le langage de Julie et de Saint-Preux : le bon Jean-Jacques leur donnait les moyens de peindre et d'orner leur amour » (p. 114). Explicitement, France dit comment, Révolution ou pas, le jeu sentimental se reproduit inchangé. À dessein, donc, la scène qui suit la déclaration est exempte de tout caractère exceptionnel, de tout effet de style ; elle n'en est pas moins riche de toute son émotion. L'amour, en effet, murmure le narrateur, est le plus vieux sentiment qui soit, et le plus neuf aussi.

Cette permanence du transitoire, consolante, suscite aussi de l'amertume.

Il est pénible, quand on n'est point un grand sage, de voir la vie continuer après soi et de se sentir noyé dans l'écoulement des choses. Poète, sénateur ou cordonnier, on se résigne mal à n'être pas la fin définitive des mondes et la raison suprême de l'univers. (JE, p. 58)

Le narrateur de Boylesve éprouve un sentiment semblable, au souvenir de la mort du chevalier Dieutegard :

Et tous les absents infailliblement sont remplacés, on ne sait en vertu de quel procédé. Le Temps passe avec sa faux impitoyable. Il a passé. Et cependant, mes lecteurs, n'est-il pas vrai ? un salon est toujours rempli. (LAP2, p. 46)

Malgré tout, en l'occurrence, le mal est aussi le remède. Le bienveillant vieillard qu'est Sylvestre Bonnard l'a bien compris, lorsqu'il évoque ses propres souvenirs d'écolier :

Après plus d'un demi-siècle, ces souvenirs remontent tout frais et clairs à la surface de mon âme, sous ce ciel étoilé, qui n'a pas changé depuis et dont les clartés immuables et sereines verront, sans faillir, bien d'autres écoliers comme j'étais, devenir des savants catarrheux et chenus comme je suis.

Étoiles, qui avez lui sur la tête légère ou pesante de tous mes ancêtres oubliés, c'est à votre clarté que je sens s'éveiller en moi un regret douloureux ! Je voudrais avoir une postérité qui vous voie encore quand je ne vous verrai plus¹.

Sa propre jeunesse s'éloigne irrémédiablement, mais son espoir renaît à l'idée d'avoir une postérité. Il rêve – le personnage porte en cela le rêve de son auteur – d'élever une fille. Ses amours d'antan se rappellent à lui lorsqu'il apprend subitement la mort de la fille d'une femme aimée jadis :

Clémentine est morte et sa fille est morte ! L'humanité se compose presque tout entière des morts, tant c'est peu que les vivants au regard de la multitude de ceux qui ont vécu. Qu'est-ce donc que cette vie, plus brève que la brève mémoire des hommes² !

Il se ressaisit pourtant dans une prosopopée adressée à feu Clémentine. La rhétorique ici n'est pas seulement ornementale car la prosopopée traduit sa foi en une forme de survie : « Tout passe, puisque vous avez passé, vous et votre fille ; mais la vie est immortelle ; c'est elle qu'il faut aimer dans ses figures sans cesse renouvelées ».

De la même façon, chez Régnier, les fils répètent ce qu'ont fait les pères, entretenant le grand jeu de la vie humaine. Dans *Le Bon Plaisir*, le jeune Antoine de Pocancy se reconnaît dans son vieux père qui a été « un jeune homme comme lui » (BP, p. 59). Un autre roman, *Moi, elle et lui* (1906), bâtit son intrigue sur cette idée et le fils rejoue les amours du père – avec la même maîtresse, significativement. Plus mystique, le héros du *Passé vivant*, Jean, dit à Antoinette n'avoir cure de la mort : « ne sommes-nous pas morts déjà bien des fois en chacun de nos aïeux avant de vivre en nous-mêmes pour y mourir à notre tour ? Ne revivons-nous pas, plus que nous ne vivons ? » (PV, p. 262). Régnier a bien conscience de s'inscrire dans une pensée classique :

L'homme au XVIII^e siècle confondait volontiers son sentiment particulier dans un sentiment plus général. Il reportait le provisoire au définitif, le concret à l'abstrait. Dans l'homme qu'il était, chacun sentait fortement l'homme. (C., 1902, p. 474)

C'est peut-être là un point nodal dans l'esprit de Régnier. D'une part, il peut concevoir cette vision classique de l'individu comme partie d'un tout et qui voudrait y trouver une consolation : les hommes meurent, mais l'homme survit. Mais d'autre part, Régnier, esprit moderne, est indéfectiblement attaché à sa singularité d'individu. C'est là le drame de l'ontologie moderne,

1. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 99.

2. *Ibid.*, p. 136.

et le prix de la liberté : plus l'individu se distingue de ses semblables, plus cruelle et totale est la mort promise.

Chez France en particulier, deux ordres de temps coexistent et les romans rappellent fréquemment ce double système. D'une part, il y a le temps linéaire de l'histoire humaine ; d'autre part, le temps cyclique de la nature. Le premier est fait de dates uniques ; le second de saisons récursives. Ainsi Sylvestre Bonnard attend-il anxieusement le 24 décembre, jour de la vente aux enchères d'un manuscrit convoité : « Éternellement indifférente, la nature amena sans hâte ni retard la journée du 24 décembre¹ ». Même les crises historiques les plus violentes n'entravent pas le cycle naturel. Dans *Les dieux ont soif*, au plus fort de la Terreur, les gens sont toujours aussi soucieux de fonder une famille, perpétuant l'espèce dont ils sont les instruments. C'est significativement pendant l'exécution du régicide Damiens que la mère d'Évariste se laisse courtiser par celui qui sera son père, et Évariste naîtra encore le jour de l'exécution de M. de Lally. C'est l'une des idées maîtresses d'Anatole France : l'histoire est le fait des historiens ; mais ses événements n'affectent guère la vie du commun des mortels².

Dans ce roman, le temps cosmique relativise constamment les événements historiques, qui sont pourtant de premier plan. Anatole France n'est pas un écrivain porté à la description ; surtout, elles ne servent guère, chez lui, à planter le décor ou à créer une ambiance. Aussi sont-elles lourdes de sens. L'heure est grave et la Terreur, insidieusement, s'installe :

C'était le matin et c'était le printemps. De jeunes rayons de soleil, enivrants comme du vin doux, riaient sur les murs et se coulaient gaîment dans les mansardes. (DS, p. 10)

La nature, dans un animisme discret, se rit des hommes et de leurs malheurs. Ils apparaissent insignifiants au regard du cosmos indifférent, et France en multiplie les rappels dans de brèves mais somptueuses descriptions, qui font contraste avec la cruauté de l'histoire :

Il était dix heures du matin. Le soleil d'avril trempait de lumière les tendres feuilles des arbres. Allégé par l'orage de la nuit, l'air avait une douceur délicieuse. À longs intervalles, un cavalier, passant sur l'allée des Veuves, rompait le silence de la solitude. (DS, p. 50)

Le 24 frimaire, à dix heures du matin, sous un ciel vif et rose, qui fondait les glaces de la nuit, les citoyens Guénot et Delourmel [...] se rendirent aux Barnabites [...]. (p. 244)

Le récit des horreurs de l'histoire humaine est ainsi entrecoupé de petits tableaux éternels évoquant le cycle des saisons et des jours. Mesurer le temps humain au temps naturel est d'ailleurs la cause de tous nos tourments :

1. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 83.

2. C'est pourquoi une brave femme peut ignorer qui est Marat, qu'on vient d'assassiner, et demander innocemment « si ce monsieur Marat, qui avait été assassiné, n'était pas monsieur le curé Mara, de Saint-Pierre-de-Queyroi » (DS, p. 110). C'est pourquoi, encore, le libraire interrogé ne vend pas de livres révolutionnaires, mais toujours « des chansons et des romans » (p. 125).

Pourquoi sommes-nous tristes ? [...] La vie n'est, par elle-même, ni longue ni courte et les hommes simples qui la mesurent à sa durée moyenne disent justement que c'est avoir assez vécu que de mourir en cheveux blancs. Nous, qu'avons-nous fait ? Nous avons voulu deviner l'âge immémorial de la terre, l'âge même du soleil, et c'est aux périodes géologiques et aux âges cosmiques que nous mesurons à présent la vie humaine, qui, sur cette mesure, nous semble ridiculement courte. Noyés dans l'océan du temps et de l'espace, nous avons vu que nous n'étions rien, et cela nous a désolés... Nous n'avons plus d'espérance et nous ne croyons plus à ce qui consolait nos pères. Cela surtout nous est pénible... (VL3, p. 7-9)

Si nous avons la sagesse de ne considérer la vie humaine que dans ses limites, elle nous serait une mesure pleine.

Parfois pourtant, la mesure universelle est aussi un motif de réconfort, pour qui est assez sage pour embrasser une vision aussi large. Brotteaux est de ces sages. Attend-il son procès dans les cachots infects de la Conciergerie, que la rumeur de la nature, au-delà des grilles, le happe dans une rêverie douce : « il se vit assis au pied d'un hêtre touffu, où chantaient les oiseaux ; le soleil couchant couvrait la rivière de flammes liquides et le bord des nuées était teint de pourpre » (p. 271-272). Brotteaux sent sa fin venir mais trouve une raison de se réjouir dans la continuation du monde. Tout ne finit pas avec lui.

Le temps cosmique apaise également les angoisses existentielles parce qu'il est un temps prédictible (l'astrologie prétend l'interpréter). France compare la vision des Anciens à celle de ses contemporains :

C'en est fait des douze cieux et des planètes sous lesquelles on naissait heureux ou malheureux, jovial ou saturnien. La voûte solide du firmament est brisée. Notre œil et notre pensée se plongent dans les abîmes infinis du ciel. (JE, p. 3)

Sa formulation est malicieuse. Elle embrasse le point de vue des Anciens, feignant d'adhérer à leur foi désormais niée, si bien que les hommes modernes n'apparaissent pas comme les bienfaisants découvreurs de la vérité, mais comme les responsables de la destruction d'un ordre ancien. C'est là le scepticisme de France, pour qui il n'est d'autre vérité que les croyances des hommes, et d'autres réalités que leurs représentations. Autrefois donc, la destinée était *pour de bon* lisible dans les astres.

De fait, si le temps historique est vécu douloureusement, c'est bien parce qu'il est inopiné, imprévisible et violent, au regard du temps de la nature, prédictible et rassurant. Dans *Les dieux ont soif*, un événement historique comme peut l'être l'instauration de la Terreur provoque une halte brève mais brutale dans le cours de l'histoire. Pour le faire éprouver, Anatole France emploie brusquement le présent dans un récit au passé. Cela confère à ces moments une curieuse actualité qui accroît la tension et le sentiment d'imminence dramatique. Ce passage au présent a lieu à chaque fois que Robespierre fait son apparition dans le récit, plus précisément à chaque fois que « l'Incorruptible » prend la parole, pour un discours du 14 juillet (p. 298 *sqq*), puis à

deux reprises pour prononcer sa défense avant son arrêt de mort (p. 332 et p. 338 *sqq*). La parole de Robespierre, au demeurant, plus qu'elle n'est rapportée, est thématifiée pesamment : c'est le fait même qu'il parle, plus que le contenu de ses propos, qui compte ici, puisque sa parole a le pouvoir pour ainsi dire sacré de changer le cours de l'histoire. L'irruption de ce présent qui confond un instant le déroulement historique marque bien le temps de la « catastrophe » ou du « désastre », que Michel Deguy définit comme « un nouveau qui n'est pas renouveau mais plutôt absorption du présent dans l'arrivage de son futur¹ ».

René Boylesve emploie le même procédé pour écrire la catastrophe. Le temps qui en rend compte, c'est chez lui aussi le présent, ce non-temps soustrait au temps historique. Un roman de guerre, *Tu n'es plus rien* (1917), rapporte le deuil d'Odette Jacquelin, qui perd son jeune époux sans que rien ne l'y ait préparée. Le récit adopte alors le présent qui immerge le lecteur dans une conscience réduite à l'enregistrement des faits, bien que la troisième personne soit maintenue : c'est bien la jeune femme qui est la proie de ce ressassement (l'homme aimé n'existe plus). La violence du présent contraste avec le passé heureux des souvenirs par ailleurs évoqués.

Parfois pourtant, la catastrophe est un événement plus heureux. Le coup de foudre d'André, le jeune homme de *Sainte-Marie-des-Fleurs*, est rapporté là encore dans un présent suspendu. Ce désir d'anéantissement dans un présent éternel, celui de l'amour, paradoxal instant d'éternité, est très explicitement décrit par le narrateur du *Parfum des îles Borromées* :

Il y a des pays, des atmosphères ou bien des heures, où la sensation du présent est si forte qu'elle absorbe tout le temps écoulé et tout l'avenir².

Pour Régnier aussi, « il y a évidemment un état supérieur pour qui il n'existe ni passé ni présent ni futur, un état de continuité où l'être jouit de lui tout entier dans l'éclair d'un instant. Certaines minutes de l'amour donnent cette impression » (C., 1891, p. 242-243). Cet état de grâce, cette pure présence dégagée des soucis du temps fluant est pourtant rare.

France se préoccupe surtout des temporalités extérieures (historique, naturelle) ; Boylesve et Régnier prêtent davantage attention aux temps intérieurs. Chez ce dernier, deux ressentis temporels se conjuguent. À son anniversaire, le 28 décembre, il note ceci : « L'année a recommencé et, cette année, c'est ma cinquante-sixième... » (C., 1920, p. 768). Il faut dire que son histoire biologique – sa naissance – coïncide avec un moment clef du cycle naturel, le jour ou presque où l'on fait commencer l'année. Dans une même saisie, Régnier enregistre cette double temporalité, à la fois la progression ordinale de sa propre existence (après la cinquante-cinquième, la cinquante-sixième année) et le recommencement de la révolution terrestre³.

1. M. Deguy, « Quand sommes-nous ? », art. cité, p. 45.

2. R. Boylesve, *Le Parfum des îles Borromées* (1898), *op. cit.*, p. 76.

3. *L'Amphisbène* donne aussi à considérer cette intrication entre le temps linéaire d'une existence et le temps cyclique des années. Dans son journal, le narrateur, Julien Delbray, note d'abord la progression du temps : il a eu trente-trois ans le matin même ; il ajoute « que l'année nouvelle est sur le point de commencer et que, pour

Cette double temporalité, linéaire et circulaire, Jean de Gourmont en fait « la philosophie du poète » dans son étude sur *Henri de Régner et son œuvre*¹. Il cite ce poème, qui en rend compte :

Toutes les choses sont éternelles et vaines,
Et la grappe mûrit, toujours neuve, chaque an ;
[...] Considère la fuite et le retour des choses :
Une rose renaît quand s'effeuille une rose². [...]

La coordination marque la dualité du système, *éternel* et *vain*, *fuite* et *retour* ; le quatrième vers s'équilibre autour d'un axe subordonnant : « Une rose *renaît* quand *s'effeuille* une rose », et le parallélisme est renforcé par le chiasme grammatical et par la répétition d'« une rose »³. La fuite et le retour, en un même phénomène : ces autres vers du même Régner sont recopiés par Boylesve sur un feuillet sans date de son journal :

Tandis que l'heure, hélas ! marque d'un fruit qui tombe
Son invisible fuite et son muet retour⁴...

Le temps à fois s'écoule et revient. Régner élabore sur ce principe d'intéressantes structures narratives. Son *Paray-le-Monial* est ainsi fait. Régner y rapporte une déambulation linéaire, qui est aussi un circuit : l'errance commence au cimetière pour y ramener à la fin, dans un effet de boucle. Le cycle, chez Régner, n'est pourtant pas seulement la promesse de la durée. Il est aussi cause d'ennui. Parfois, la lutte est affirmée entre la volonté de vivre (et d'avancer sur l'axe linéaire de la vie) et la répétition qui la ruine :

Avec la monotonie et la régularité de la vie, on a l'impression d'avoir vécu déjà plusieurs fois le jour qu'on va vivre. Vivre est revivre – et revivre, c'est vivre. Le présent et le passé se confondent, se succèdent et s'échangent. On est heureux plusieurs fois de la même chose, et malheureux. (C., 1892, p. 277)

Lorsque les deux temporalités interfèrent, elles se minent l'une l'autre et laissent le sujet à son désarroi mélancolique.

D'autres nuances philosophiques sont nécessaires pour comprendre la manière dont ces auteurs perçoivent le temps. Anatole France semble d'abord faire la part entre l'*immortalité* et l'*éternité*. M. Bergeret répond ainsi au Dr Fornerol, qui lui demande s'il voudrait « être immortel d'une façon ou d'une autre » :

la trente-quatrième fois, [il va] assister à son cours, à moins que le ciel ne [l']interrompe en cette occupation [...] » (*op. cit.*, p. 7).

1. J. de Gourmont, *Henri de Régner et son œuvre*, Mercure de France, 1908, p. 34.

2. H. de Régner, « La trace », *Les Médailles d'argiles* (1900), Mercure de France, 1921, p. 50, cité par J. de Gourmont, *Henri de Régner et son œuvre*, *op. cit.*, p. 32.

3. On entend au surplus murmurer Malherbe : « Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses... »

4. H. de Régner, « Invocation », *La Cité des eaux*, Mercure de France, p. 114, cité par R. Boylesve, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 281.

Toute réflexion faite, répondit M. Bergeret, je me contente d'être éternel. Et je le suis dans mon essence. Quant à la conscience dont je jouis, c'est un accident, docteur, un phénomène d'un instant, comme la bulle formée à la surface de l'eau¹.

De façon limpide, M. Bergeret distingue l'immortalité des êtres accidentels (selon sa pensée matérialiste, les êtres ne sont qu'un arrangement forfuit d'atomes) et l'éternité des essences (les lois naturelles qui président à cet arrangement de matière et promettent de le reproduire en d'autres êtres). Pour Brotteaux non plus, il n'y a pas d'immortalité au sens chrétien. Croupissant en prison, il trouve du réconfort dans son Lucrèce et lit : « *Sic ubi non erimus...* Quand nous aurons cessé de vivre, rien ne pourra nous émouvoir, non pas même le ciel, la terre et la mer confondant leurs débris... » (DS, p. 280). Loin d'en retirer du désespoir, il y puise sa force mentale. Sa conscience s'anéantira, mais les éléments cosmiques n'en seront en rien altérés.

Une seconde distinction conceptuelle s'impose ici. L'éternité telle que la pensent Régnier et France n'est pas la permanence homogène du même, comme peut l'être celle des Classiques par exemple, qui font du vers d'Horace leur devise : *exegi monumentum aere perennius* (« J'ai érigé un monument plus durable que le bronze² »). L'éternité qu'ils conçoivent s'approche plutôt de l'Éternel Retour, dont Nietzsche développe l'idée, poursuivant Héraclite). Cette idée, dont on ne retiendra ici que les éléments significatifs pour ce propos, c'est celle d'un temps itératif (plus que cyclique), fondé sur l'intuition que c'est dans leur répétition même que les choses se renouvellent. L'individu périt mais l'univers rejoue les mêmes scénarios. Pour Nietzsche comme pour France dans une certaine mesure, c'est dans ce jeu où la vie et la mort s'enchaînent sans fin que l'homme trouve sa force, loin d'y trouver matière à désolation. Car l'Éternel Retour donne à l'homme l'occasion d'exercer sa « volonté de puissance » en s'engageant pleinement dans cette lutte constitutive du monde.

Pierre Bayard envisage une traduction poétique de l'Éternel Retour :

[...] même si la notion d'éternel retour n'a rien d'assuré métaphysiquement ni philosophiquement, elle possède en revanche une grande pertinence esthétique. L'histoire de la littérature, de l'art et de la pensée n'est pas seulement linéaire. Elle est aussi cyclique, c'est-à-dire qu'elle laisse réapparaître, à des intervalles plus ou moins longs, les mêmes thèmes, les mêmes formes, les mêmes intuitions, auréolés parfois d'un sentiment de nouveauté que dément une connaissance approfondie de l'histoire. Ainsi est-on à peu près assuré [...] de plagier ses successeurs en copiant ses prédécesseurs³.

Régnier ne partage-t-il pas la même intuition, lui qui dit par exemple des *Moralités légendaires* (1887) de Jules Laforgue qu'elles « sont les *Contes* de Voltaire de la décadence » (C., 1889, p. 200) ? En outre, pour Régnier comme pour Bayard, il se pourrait bien que le temps – comme

1. A. France, *L'Anneau d'améthyste*, *op. cit.*, p. 223.

2. Vers que Malherbe réécrit à son compte dans la chute d'un fameux sonnet adressé au roi : « Ce que Malherbe écrit dure éternellement » (« Qu'avec une valeur à nulle autre seconde... », 1624).

3. P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 88-89.

modèle de pensée, sinon comme réalité physique – soit réversible. « Tout ce qui exista peut renaître ¹ », déclare le personnage d'une nouvelle fantastique. Un autre beau conte énigmatique, « Tiburce et ses amis », se prend à rêver un temps bidirectionnel. On enterre Tiburce. Par la suite, ses amis découvrent les objets qu'il a laissés à chacun, selon son caractère. Au narrateur paresseux, il offre un sablier. Mais pour le narrateur, cet objet devient le symbole même de la vie de son ami :

Moi un sablier. J'en avais vu couler le sable pendant les heures nocturnes où Tiburce agonisait. Le sable filtrait doucement et s'amassait en un petit monceau fragile. La poitrine de Tiburce exhala un léger soupir. Un dernier grain chargea le cône friable. Une vie était devenue cette poussière même. Il me semblait qu'en retournant le sablier elle allait recommencer et que j'allais revivre avec Tiburce les années de son enfance ².

Le conte, délicatement suggestif, ne franchit pourtant pas la barrière fantastique et se garde bien de donner la moindre consistance à cette rêverie.

Dans un roman ultérieur, *Le Passé vivant*, le soupçon d'un temps réversible affleure plus décidément. Le récit consigne plusieurs effets de déjà-vu, dont Jean de François est la victime. Il aperçoit M^{me} de Saffry pour la première fois : « Pourtant il lui semblait que son visage, presque inconnu, lui serait tout de suite familier et qu'il le reconnaîtrait sans presque le connaître » (PV, p. 159). De la même façon, Jean, visitant Passignano pour la première fois, s'aperçoit avec stupeur qu'il en connaît déjà la physionomie, les routes, l'église. Par un phénomène étrange, la reconnaissance précède la connaissance. La parenté avec le Jean de François du siècle précédent, qui mourut à Passignano et connut l'aïeule d'Antoinette de Saffry, donne une explication surnaturelle.

Dans un autre livre, génériquement difficile à situer, Régnier ne fait pas de la remontée du temps un ressort fantastique. Si le temps paraît réversible dans le *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses*³, c'est pour s'accorder aux impressions et aux désirs intimes de l'auteur. Régnier retrouve, dans des lettres virtuellement adressées au Président en personne, le XVIII^e siècle qu'il affectionne. L'écriture, en conjurant la chronologie, répare l'injure du temps et Régnier donne l'illusion de pouvoir communiquer avec le défunt admiré. Il lui dit aussi sa déception de n'avoir pas trouvé, en marchant sur ses pas, l'Italie qu'il avait décrite :

Le temps y a changé bien des choses, mais il n'y a pas de votre faute et c'est nous qui avons le tort de ne pas naître vos contemporains. On ne choisit pas plus de naître quand on veut que de naître où l'on veut ⁴.

Le temps de la lecture, le disposition énonciatif épistolaire procure l'illusion que le temps, peut-être, n'est pas une voie à sens unique ⁵.

1. H. de Régnier, « Histoire de M. de Nouâtre et de M^{me} de Ferlinde », *La Canne de Jaspe*, op. cit., p. 289.

2. H. de Régnier, « Tiburce et ses amis », *Couleur du temps*, Mercure de France, 1909, p. 158-159

3. H. de Régnier, *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses*, éd. du Trianon, 1929.

4. H. de Régnier, « Première lettre », *ibid.*, p. 13.

5. La fin du chapitre analysera ces effets plus en détail : voir *infra*, p. 670 sqq.

Ces diverses tensions temporelles trouvent un autre sens encore dans le heurt de deux temps souvent mal accordés, le temps social, imposé du dehors, et le temps intime.

3. Temps social et temps intime

Pour René Boylesve, il est deux ordres du monde, et partant deux types d'hommes. Le premier monde, ancien, s'est construit par « la culture des lettres et de l'histoire », tandis que « l'autre est constitué [...] par une portion de société adonnée à la jouissance immédiate de la vie »¹. Pour lui-même, Boylesve se méfie de toute forme de « jouissance immédiate » :

Je sens ce qui m'est toujours suspect dans les plaisirs physiques : c'est leur caractère éphémère et qui s'oppose à l'appétit d'éternité que le christianisme a mis en moi.

Je ne juge noble que ce qui a la qualité de duré².

Tout à l'instant, l'ordre nouveau n'a que faire de « culture ». Le désarroi de Boylesve est profond, devant la mentalité de ces contemporains qui ne se soucient pas de ce qui dure. Il fixe en 1911 cette anecdote :

Au milieu de quel peuple est-ce que je vis ? [...] ce soir X. . . , avec sa stupide bonhomie, a dit « qu'il s'en foutait, pourvu que ça dure autant que lui ! » À quoi le docteur Y, assis en face de lui, a répondu : « C'est votre opinion, et je la partage !... »

Tout le monde rigolant, c'est avec honte et désespoir que j'ai élevé la voix sérieusement, — car tout ce qui se dit sérieusement semble une attaque directe, une remontrance ridicule de père la pudeur, — et dit : « Mais vous ne vous apercevez donc pas que c'est de mots comme les vôtres que nous sommes tous en train de périr, etc... » [...]

On m'a mis à manger dans une étable à porc. Ce monde³ !

Régnier fait une observation similaire en commentant les choix de lecture de ses contemporains, dans l'« Avertissement » des *Lettres diverses et curieuses* : « le goût des livres leur a passé et la lecture des journaux suffit amplement à leur curiosité⁴ ». La perception temporelle se rétrécit ; les amateurs de livres, curieux d'un temps de vaste dimension, cèdent leur fauteuil aux lecteurs de journaux, qui ne prêtent guère attention qu'à l'actualité proche.

À ces deux façons de vivre dans le temps correspondent deux ordres esthétiques. Pierre Moreau attribue à l'un le goût de l'exceptionnel, de l'unique, de ce qui survient pour la première fois et ne survient qu'une seule fois : c'est l'ordre romantique. L'autre est l'ordre classique :

Le romantique chérit ce qui change, ce qui est unique en son genre, et d'un moment : « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois » ; le classique chérit ce qu'on voit toujours⁵.

1. R. Boylesve, note de 1905, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 130.

2. R. Boylesve, « Notes sur Pascal », *Varia*, *op. cit.*, p. 9.

3. R. Boylesve, note du 14 septembre 1911, *ibid.*, p. 211.

4. H. de Régnier, « Avertissement », *Lettres diverses et curieuses*, *op. cit.*, p. 10.

5. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, *op. cit.*, p. 19.

Pierre Moreau explique bien ces deux rapports esthétiques au temps par un bouleversement historique, la Révolution de 1789 : « À société sans passé, littérature sans tradition¹ ». Mais tous les écrivains n'ont pas adopté cette ligne esthétique, et Boylesve, très explicitement, reste attaché à ce qu'il appelle un « principe de *permanence* ». Il en fait sa maxime : « En littérature, ne s'attacher qu'à ce qui représente un élément permanent² ».

Ce à quoi Boylesve est attaché, c'est à la « culture » dans son sens fort. Cultiver quoi que ce soit demande du temps. Pour Anatole France, ce temps est souhaitable pour rectifier les défauts humains (« comme la probité n'est pas naturelle à l'homme, [...] elle doit [...] être cultivée par de longs soins et par des artifices continus », OJC, p. 109). Paul Valéry pense également que « les arts ne s'accommodent pas de la hâte³ ». Rien de bon ne naît de la précipitation ; c'est d'ailleurs lorsqu'il adopte un style sans hâte que Régnier est le meilleur, selon l'avis dont Boylesve lui fait part :

[...] il n'y a rien, à mon gré, de plus parfait, chez vous, que ce qui est exécuté à votre « manière lente » si j'ose m'exprimer ainsi, c'est-à-dire lorsque votre plume, avant de s'élanter, flâne un peu. Ah ! que c'est délicieux⁴ !

Ce qui empêche ce lent déploiement, c'est, au premier chef, le rythme de plus en plus effréné imposé par la vie moderne. Les progrès techniques ont un impact sur la création littéraire et Boylesve résiste à cet impact par un amour réaffirmé des lettres anciennes. Car :

[...] que sont ces prétendus perturbateurs au prix d'une ode d'Horace, d'un vers de Ronsard ou d'une de ces nonchalantes réflexions de Montaigne qui s'enlacent autour de vos membres et vous pénètrent pour la durée de la vie comme le lierre la muraille ? (CLV, p. 5)

La durée est au cœur de son système de valeurs, non seulement la durée historique des œuvres, mais la durée de l'effet qu'elles ont sur le lecteur. C'est aussi la façon de voir de Régnier, qui donne à l'artiste la charge de conférer une durée à ce qui, vécu, est éphémère. Il relève dans ses notes cette phrase de Bossuet : « Il faut soigneusement observer, qu'en imaginant, nous n'ajoutons que de la durée aux choses que les sens nous apportent⁵ ». L'imagination, la poésie, le songe, dirait peut-être Régnier, confère à l'instant sa durée. Cette durée que Régnier ambitionne de donner à vivre a partie liée avec la durée bergsonnienne. Pour Bergson, notre perception de la durée dépend de l'intensité des sensations et des émotions qui nous affectent, si bien que le temps intime s'écoule à vitesse variable. Régnier rend compte lui aussi d'un temps intime non homogène. L'image du sablier ou celle de la clepsydre⁶, qui lui sont chères,

1. *Ibid.*, p. 53.

2. R. Boylesve, « Notes diverses », *Opinions sur le roman, op. cit.*, p. 198.

3. P. Valéry, *Pièces sur l'art* (1931), *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1346.

4. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 23 janvier 1908, Ms. 6285, F. 171, Bibliothèque de l'Institut.

5. Bossuet, *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même* (1741, *posth.*), cité par H. de Régnier, « Notes sur quelques écrivains » dans « Notes diverses, *erotica* », Ms. 6307-1, Bibliothèque de l'Institut.

6. La clepsydre figure dans des poèmes, mais aussi dans *Le Bosquet de Psyché*.

traduisent cette attention à la durée comme temps intérieur, à la durée pure. Comme le sablier, la clepsydre n'est pas d'abord une horloge indiquant l'heure ; elle matérialise la durée et donne à voir son débit par son mécanisme même (un récipient se déversant dans un autre). Ce dualisme entre temps événementiel et durée marque l'époque et Péguy le formule en ces termes :

[...] moi je sais qu'il y a un tout autre temps, que l'événement, que la réalité, que l'organique suit un tout autre temps, suit une durée, un rythme de durée, constitue une durée, réelle, est constitué par une durée, réelle, qu'il faut bien nommer la durée bergsonienne, puisque c'est lui qui a découvert de nouveau monde, ce monde éternel¹.

Retrouver cette durée, cette temporalité intérieure, est libérateur. Walter Benjamin glose la pensée de Bergson : « Si l'on en croit Bergson, c'est en se remémorant la durée que l'âme humaine se libère de l'obsession du temps² ». Le bonheur et l'amour donnent à éprouver au mieux cette durée intérieure non bornée. Le présent heureux, étiré, des *Vacances d'un jeune homme sage* (1903) de Régnier en est un exemple. Le récit adopte à dessein un tempo assez lent. Le jeune Georges Dolonne, en vacances, s'adonne à l'oisiveté et au bonheur d'être, insoucieux du passé et de l'avenir. Cette enclave temporelle protégée fait contraste avec le temps accidentel qui happe son oncle hors de lui-même, toujours effrayé à l'idée d'une nouvelle Révolution. M. de La Boulerie ne parvient pas, anxieux qu'il est, à plonger sa conscience dans un présent lisse et immuable, sans cesse rappelé au temps extérieur, redoutant accidents, agressions, cataclysmes en tout genre.

Si l'amour est ce qui donne le mieux à la conscience le sentiment de sa propre durée, il ne doit pas être confondu avec le désir, qui a une toute autre réalité temporelle chez Régnier. La belle Julie « n'imaginait point qu'on pût tirer de l'amour autre chose que du plaisir » et de fait, elle « provoquait plus le désir qu'elle n'attirait l'amour » (DM, p. 4). À ces remarques, succède le récit de sa vie galante vers laquelle elle se rue « avec promptitude », sommaire fort bref qui produit un effet d'accélération du temps. Le plaisir sans l'amour conduit à un oubli rapide, car « le désir passe avec qui l'a fait naître » et « se mesure à la durée de son éclat » (p. 5). L'âge venu, il y eut un dernier soir où Julie parut dans le monde, « parmi ceux qui allaient si vite l'oublier » (p. 5). Régnier s'accorde ici avec Boylesve qui témoigne de son propre désintéret pour les « plaisirs physiques » trop fugaces.

L'amour au contraire, ou même l'amitié, lorsqu'ils sont établis sur un sentiment sincère, annulent le temps, projetant les êtres dans une achronie où les temporalités accessoires (la date, le moment du jour, l'âge...) n'ont plus d'importance. Si Nicolas de Galandot a pu faire cette expérience, avant le traumatisme qui a gâché par la suite sa vie sentimentale, c'est avec sa petite cousine Julie, âgée de dix ans quand lui en comptait déjà vingt-cinq. C'est que « le vrai signe

1. Ch. Péguy, *Clio*, 1917 (posth.), repris dans *Œuvres en prose 1909-1914*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 131.

2. W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939), *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 370.

de l'amitié pour les enfants est d'oublier qu'on n'a point leur âge » (p. 65). Réciproquement, « Nicolas oubliait son âge et traitait Julie comme si elle eût le sien » (p. 66). Ce temps d'amitié, c'est aussi celui de l'enfance, temps heureux qui précède l'entrée de l'individu dans sa propre histoire comme dans l'histoire collective¹.

Maintenir l'amour dans la durée est l'une des questions cruciales que pose l'œuvre de jeunesse de Boylesve. C'est le nœud du drame de *Sainte-Marie-des-fleurs*. Les deux personnages ne doutent pas de l'amour qu'ils éprouvent depuis leur coup de foudre. Ce qui les inquiète sans qu'ils se l'avouent, c'est la pérennisation de leur sentiment. Comment inscrire un amour durable dans le temps brisé de l'histoire ? L'amour éternel est facile quand il appartient au rêve du poète ; autre chose est l'amour confronté au temps de l'existence humaine. Marie, la jeune femme du roman, cherche à se suicider. La raison apparente de son geste, c'est que son amant André, cruellement blessé, a perdu un duel contre son fiancé M. Arrigand qu'elle va devoir épouser. Mais on peut se demander si la tentative de suicide de la jeune femme n'est pas d'abord un geste romantique, répondant au vieux rêve d'un amour absolu. En se tuant, pour ainsi dire, sur le corps de son amant, c'est le geste de Juliette qu'elle cherche à reproduire, pour arrêter le temps et élever son amour au mythe. Mais André et Marie ne sont ni Roméo et Juliette, ni Tristan et Isolde. André se remet de ses blessures et Marie manque son suicide. Par ce choix narratif, Boylesve interroge en creux son propre idéalisme. Son narrateur confesse qu'il lui est arrivé de souhaiter que Marie ne survive pas au coup de revolver. Le roman semble donc écrire une suite à *Tristan und Isolde* ou à *Roméo et Juliette* : que seraient-ils devenus, s'ils avaient vécu ? André se fait cette réflexion qu'il ne se « jug[e] pas digne d'être pour elle un mari ; [qu'il n'est] qu'un rêveur voluptueux² ». Être un amant s'avère être plus facile qu'être un mari et, non sans lâcheté, il aurait craint de mettre à l'épreuve, dans la monotonie du mariage, l'amour paroxystique de l'amant. Pour le personnage d'un autre roman, Dante-Léonard-William Lee, l'idéalisme empêche même tout sentiment amoureux dans la réalité. « Il pay[e] la rançon de l'idéalisme³ », incapable d'aimer et d'accepter l'imperfection du réel. À Luisa, héroïne du même roman, se pose un problème similaire. Elle aime son mari depuis l'enfance. Mais une aventure la détourne de cet amour heureux et quiet, et elle cède à Gabriel Dompierre. Par la suite, elle se prend à regretter d'avoir brisé ce qui était fait pour durer, pour une passion qu'elle avait crue hors du temps, mais qui s'est avérée aussi fugace qu'intense.

1. Chez France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* rend compte d'une amusante collision du temps intime et du temps événementiel. Le héros se rappelle son amour de jeunesse, fille du savant avec lequel il composait un atlas historique. La grande histoire et la petite s'entrelacent de façon charmante : « Mademoiselle de Lessay, je dois le dire, ne me prêtait pas grande attention. [...] j'en souffrais, mais c'était sans le savoir. J'espérais : nous n'en étions encore qu'au premier empire d'Assyrie » (*op. cit.*, p. 169).

2. R. Boylesve, *Sainte-Marie-des-fleurs*, *op. cit.*, p. 274.

3. R. Boylesve, *Le Parfum des îles Borromées*, *op. cit.*, p. 123.

Au regard du temps intense des sentiments, le temps de la vie quotidienne apparaît bien maussade. Boylesve dédaigne les occupations mondaines comme une perte de temps :

De tous les genres de massacres auxquels se plaisent les hommes, le plus cruel et le plus stupide me paraît être de « tuer le temps ». C'est pourquoi, sans doute, je n'ai jamais aimé aucun jeu¹.

La peur de gaspiller ses heures le hante sa vie durant, comme en témoigne, quatorze ans plus tard, cette autre note :

Il existe une espèce de sollicitude maligne à perdre son temps. C'est vraiment une « tentation » dans le sens chrétien, c'est un démon qui vous attire. Lorsque quelque loisir s'offre à moi, et que je pourrais me mettre à tel travail qui m'intéresse beaucoup plus que tout le reste, je suis saisi par un insurmontable besoin de m'adonner à une occupation quelconque et souvent stupide : essayer une plume, écrire une lettre non pressée ou inutile, reprendre un journal du jour déjà parcouru, en lire les annonces, etc. Et cependant l'aiguille s'avance à l'horloge qu'on ne retarde jamais²...

C'est la même plainte qu'entonne Régnier. Les obligations sociales – le travail de chroniqueur y compris – l'éloignent d'une occupation plus essentielle de ses heures, ce qu'il exprime au moyen d'une heureuse antonomase : les journalistes comme lui sont des « sisyphes du feuilleton, de la chronique et de l'entrefilet³ ». On comprend cette impression personnelle d'accomplir le travail de Sisyphe quand on sait qu'entre les seules années 1920 et 1936 il a rédigé pas moins de 824 articles pour la rubrique « La Vie littéraire » du *Figaro*⁴. À lui le sacerdoce journalistique, comme à Mallarmé l'enseignement de l'anglais⁵. Dans ces récriminations, il y a sans doute une part de fierté aristocratique. Régnier loue dans un article sur Vigny la morale de son *Chatterton* :

C'est de [Chatterton] que se sert Vigny pour attribuer au poète un droit, indépendant de toute politique et simplement humain, le droit au « temps et au pain ». Ce droit, naturel en toute circonstance, est ici sacré. Il existe en vertu de l'utilité mystérieuse du poète, utilité supérieure dont la société devrait admettre au moins le principe si elle n'en sait pas comprendre la légitimité secrète. Le nier, en certains cas, aboutit à la mort, au suicide total ou partiel de l'être doué du céleste don miraculeux où il est nu⁶.

Le temps apparaît aussi vital que le pain, selon une conception très romantique du rôle du poète. Le temps du poète est précieux et il ne doit pas perdre sa vie à la gagner, pour reprendre une expression de plus récente mémoire.

Le poète doit donc échapper à l'emprise aliénante du temps imposé par la vie sociale. De façon humoristique, le professeur de piano de Madeleine dans *La Jeune Fille bien élevée*, dont

1. R. Boylesve, note de 1909, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 179.

2. R. Boylesve, note de juillet 1923, *ibid.*, p. 269.

3. H. de Régnier, « Robert de Bonnières », *Nos rencontres*, *op. cit.*, p. 145.

4. C'est P. Lachasse qui fait ce recensement, concluant à un véritable « esclavage alimentaire » (« Des pleins et des déliés. Les paradoxes du feuilleton du *Figaro* », *Tel qu'en songe*, *op. cit.*, n° 1).

5. Régnier plaint Mallarmé dans un article intitulé « Rentrées » (*Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 93).

6. H. de Régnier, « Alfred de Vigny », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 68-70.

les leçons rythment la vie comme un métronome, s'appelle M. Bienheure. Il s'agit d'échapper à ce temps réglé comme du papier à musique. Nombreux sont les personnages victimes du temps social chez Régnier. La veuve Galandot en fait partie :

La Galandot fit grande figure de veuve et la maintint avec une rigueur exceptionnelle au delà même du temps que prescrit l'usage. Elle le suivit et le dépassa. (DM, p. 18)

S'esquisse ici une sorte de sainteté négative, d'abnégation déraisonnable et vaine¹. À la mort de son mari, M^{me} de Galandot prend de nouvelles dispositions d'économie ménagère, et « quand tout fut à son gré, elle n'y changea plus rien » (p. 19). Le temps dans lequel évolue la veuve est un temps malade, suspendu par un deuil qui arrête le cours de la vie. Cette paralysie temporelle n'est pas sans conséquence et explique l'infantilisation dans laquelle elle tient son fils Nicolas. Ce temps mortifère est cependant contrebalancé par le temps naturel, qui manifeste un vouloir vivre irrépressible : au jardin, le temps fait son œuvre et la nature reprend le dessus.

Anatole France est moins empressé à s'affranchir du temps de la vie collective ; du moins son personnage, Sylvestre Bonnard. Le sage bibliomane a « soin de remonter [sa montre] ; car, contrairement aux maximes des Thélémites, [il] estime que l'homme n'est maître du temps, qui est la vie même, que lorsqu'il l'a divisé en heures, en minutes et en secondes, c'est-à-dire en parcelles proportionnées à la brièveté de l'existence humaine ». Il voit dans cette division arbitraire une raison philosophique :

Et je songeai que la vie ne nous semble courte que parce que nous la mesurons inconsidérément à nos folles espérances. Nous avons tous, comme le vieillard de la fable, une aile à ajouter à notre bâtiment. [...] Le temps que Dieu accorde à chacun de nous est comme un tissu précieux que nous brodons de notre mieux².

Le personnage de Boylesve, Lee, cherche au contraire à se dégager de ces contraintes horlogères :

Le temps n'était pas divisé pour lui en une série de relais artificiels auxquels le besoin de régularité de nos organes et de nos fonctions sociales nous asservit communément. Il mangeait quand il avait faim et se reposait quand sa pensée ou son imagination était à bout³.

Sylvestre Bonnard est un esprit philosophique ; Lee, un esprit poétique. Quant à Boylesve lui-même, il apparaît divisé entre son désir poétique de se soustraire au temps des hommes, et sa culpabilité morale de s'en retrancher. Ce sentiment est particulièrement vif chez lui pendant la guerre. Il se révolte intérieurement contre le sentiment d'être inutile loin du front et fait part à Régnier de son désarroi – en alexandrins. Il lui confie à mots couverts que sa femme et sa belle-mère, qui n'ont d'yeux que pour les héros, lui reprochent de vivre réfugié dans ses livres.

1. Régnier suggère que la vie monastique obéit de toute façon à un temps dévoyé. L'abbé Hubertet, en sa sagesse, a su éviter les monastères pour vivre dans le siècle : « Les couvents de haute prière ou de travail, Trappes ou Chartreuses, l'épouvantèrent par la durée de leurs vœux » (DM, p. 26).

2. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 107.

3. R. Boylesve, *Le Parfum des îles Borromées*, *op. cit.*, p. 83.

Il évoque un capitaine qui loue pourtant ceux qu'il écrit et qui y voit une œuvre patriotique, ce dont il a fait part aux deux femmes qui le harcèlent :

M'en voici bien au moins pour toute une semaine
De répit, sans que l'on me traite de crétin
Pour n'être pas au front et lire du latin¹.

Si le poète vit dans une autre temporalité que le commun des mortels, c'est aussi parce qu'il cherche un temps continu, quand le temps extérieur (celui des horloges, celui de l'histoire) est fragmenté. Attentif à la durée, il s'accommode mal d'un temps qui avance par bonds successifs. Boylesve en a bien conscience et lutte contre un vécu diffracté du temps – le temps comme suite de points – au profit d'une saisie globale du temps dans sa durée intérieure. Le narrateur de *Mon Amour* recherche cette durée continue :

Mon désaccord avec les gens qui m'entourent, voici, je crois, ce qu'il est : ils vivent tout entiers dans le moment présent ; ils jugent tout événement par rapport à la minute, à l'heure, à la journée où il échoit ; tandis que je ne peux m'empêcher de voir toute l'étendue de ma vie, de la leur, depuis la nuit qui fut son point de départ jusqu'à la nuit qui sera son terme².

La vie qu'il conçoit, encadrée par deux « nuits » qui lui donnent des frontières floues, est une vie appréhendée dans son unité et dans son aspect sécant (c'est-à-dire perçue dans son déroulement même) – pour importer ici une notion grammaticale.

La grammaire conduit à une remarque de Foucault, qui analyse la pensée classique du temps et de l'espace. L'effort de la langue classique, en particulier, se concentre sur cette volonté de donner suite au temps, d'empêcher son morcellement et sa dispersion :

Le langage donne à la perpétuelle rupture du temps la continuité de l'espace, et c'est dans la mesure où il analyse, articule et découpe la représentation, qu'il a le pouvoir de lier à travers le temps la connaissance des choses. Avec le langage, la monotonie confuse de l'espace se fragmente, tandis que s'unifie la diversité des successions³.

Foucault fait en cela état d'une double tension de la langue. On pourrait dire que d'une part, la langue est soumise à une force centrifuge (le lexique découpe le réel) et que d'autre part, elle est soumise à une force centripète (la syntaxe cherche à réunir ce que l'espace et le temps disjoignent). Les tropes classiques, comme les figures d'analogie, renforcent encore les liaisons entre les éléments du réel, pour contrebalancer une difficulté inhérente au langage, nécessairement fragmenté, enchaînant les vocables les uns à la suite des autres. Foucault le dit bien : « le langage analyse⁴ ». Mais les tropes œuvrent à synthétiser. Le déroulement linéaire et disruptif

1. R. Boylesve à H. de Régner, lettre du 2 juillet 1915, Ms. 6285, F. 203, Bibliothèque de l'Institut.

2. R. Boylesve, *Mon Amour*, *op. cit.*, p. 86-87.

3. M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 129.

4. *Ibid.*, p. 131.

de la syntaxe se trouve conjuré par une saisie simultanée des idées, dans les rapprochements métaphoriques par exemple.

Peut-être la langue classique, dans ses multiples efforts pour rassembler ce qui peine à l'être, est-elle la solution inconsciente que Régnier donne à ses angoisses. Car la fragmentation du temps social est chez lui vécue douloureusement :

Faut-il que nous soyons assez des êtres d'antériorité, des êtres nativement traditionnels pour qu'une division arbitraire du temps, qui n'est lui-même qu'un mensonge pour voiler l'horreur de l'éternité, influe sur nous et nos pensées les plus continues et les plus hors de ces atteintes. (« 25 décembre, Noël », C., 1888, p. 156)

Régnier n'a de cesse de retrouver la continuité intime, le flux du temps intérieur. Régulièrement, il se redit son désir d'un temps dégagé des temporalités imposées :

Ce qui empêche de travailler, c'est notre servilité à la division arbitraire du temps en jours et en heures, dont l'antique et héréditaire accoutumance influe sur nous. Lutter pour détruire en soi l'idée nuisible du temps. [...] Il faut arriver à être une pensée tellement intérieure, tellement enfoncée en soi-même, que l'idée de temps disparaisse, comme doit s'annihiler toute influence de malaise et de saison. (C., 1889, p. 169)

La difficulté est d'ordre existentielle et ce malaise ne le quitte pas. La rébellion est viscérale et il note chez lui « une incapacité à [se] reconnaître parmi les dates » : il vit le temps comme un tout homogène, non comme une suite d'événements ordonnés. Mais il y a aussi un acte de volonté dans ce refus lorsqu'il se promet de « se créer une chronologie personnelle hors des dates du calendrier et choisir comme signe de mémoire tel coucher de soleil ».

Dire : depuis tel vers, depuis tel geste ou tel pensée. L'ennemi de la vie personnelle est le temps et la division journalière. Vivre d'une continuité de pensées enchaînées selon un ordre interne. (C., 1889, p. 179)

La temporalité à laquelle il aspire, enfin, c'est celle de la rêverie. Le temps de la rêverie poétique, achronique, insubordonné, s'oppose au temps de l'action, instantané et fugace. Régnier aurait pu dire comme Axël de Villiers de l'Isle-Adam : « J'ai trop pensé pour daigner agir¹ », pour peu que *penser* veuille dire *rêver*. Ce dualisme de l'action et de la rêverie traverse son œuvre. Il termine sa conférence du *Bosquet de Psyché* sur ce constat quelque peu amer : « Jamais époque plus que la nôtre ne laissa ses vivants en proie à la vie, de là l'excès d'avidité ou de dégoût qu'on met à vivre² ». L'action est vaine en comparaison de l'art. Elle est toute au présent quand l'art est fait d'une temporalité complexe et dense. Le désir d'action qui caractérise l'époque moderne conduira absurdement Pierre de Clercy, dans *Romaine Mirmault*, au suicide : il a voulu se prouver à lui-même qu'il était capable d'agir.

1. A. Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, 1890

2. H. de Régnier, *Le Bosquet de Psyché*, *op. cit.*, p. 302.

À cet égard, Franck Javourez souligne le paradoxe que représente la figure du « libertin mélancolique » chère à Régnier et relève « à quel point la mélancolie des libertins de Régnier semble liée à leur rêverie »¹. Ses personnages, au premier chef M. de Bréot, ne sont pas des libertins au sens du XVIII^e siècle, tout tournés vers l'action. Libertins fin-de-siècle, ils sont en proie à la mélancolie, qui est le sentiment d'un mal être au présent.

Le temps des horloges, temps régulant l'action des hommes dans la société, ne coïncide donc pas avec le temps intime et, à plus forte raison, avec le temps poétique. Ces deux temporalités relèvent du vécu dans sa saisie immédiate ; mais après leur captation, il faut considérer, pour terminer, leur mode d'enregistrement, collectivement dans l'histoire ou individuellement dans la mémoire.

4. Histoire et mémoire

La dialectique de l'histoire et de la mémoire est une problématique d'époque². L'objet de l'histoire est le temps comme donné positif et collectif ; l'objet de la mémoire, le temps vécu et intime. L'histoire enregistre des faits ponctuels. La mémoire s'efforce de les *comprendre*, au sens fort du verbe, c'est-à-dire de les appréhender ensemble.

L'historiographie³ suscite directement les questionnements d'Anatole France. *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* soulèvent en creux la question de la fidélité des relations historiques aux événements vécus. L'ouverture du livre, dans une distance historique légèrement ironique, rappelle les hauts-faits de la vie de l'honorable abbé Coignard. Mais ce portrait historique en règle prend un autre sens dans ses échos avec le récit proprement dit, en particulier le roman antérieur, *La Rôtisserie de la reine Pédauque*. Autre point de vue, autre récit. Le ton grave du chroniqueur funéraire jure avec celui du narrateur de la *Rôtisserie*, primesautier et leste. Ce décalage narratif appelle implicitement à réfléchir sur le filtrage qu'opère l'historiographie. Les *Opinions* donnent de l'abbé le portrait figé et engoncé dans ses titres officiels d'un « professeur d'éloquence au collège de Beauvais, bibliothécaire de M. de Séez, *Sagiensis episcopi bibliothecarius solertissimus*, comme le porte son épitaphe, plus tard secrétaire au charnier Saint-Innocent, puis enfin conservateur de cette Astaracienne, la reine des bibliothèques, dont la perte est à jamais déplorable » (OJC, p. 3). Le récit de la *Rôtisserie*, au contraire, rend vie et saveur au passé. C'est aussi que ce récit est pris en charge (à la première personne) par Jacques qui, en tant que disciple de l'abbé, écrit de mémoire directe ; et Anatole France met plaisamment en abyme son propre ouvrage en faisant allusion au travail de son personnage (OJC, p. 4). Le narrateur plus distant (hétérodiégétique, dirait Genette) qui fait retour sur la vie de l'abbé et

1. F. Javourez, *Henri de Régnier – Écriture et libertinage*, *op. cit.*, p. 98.

2. A. Compagnon l'étudie chez Péguy, qui « souligne l'importance de la mémoire, ignorée des intellectuels, en face de l'histoire » (*Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 236).

3. Voir *supra*, « L'avènement d'une discipline, l'histoire littéraire », p. 60 *sqq.*

de Jacques dans les *Opinions* (et qui signe « Anatole France ») suggère par son récit discordant à quel point les historiens, qui traitent des défunts, dénaturent la mémoire des vivants.

Car la mémoire œuvre en profondeur là où l'histoire ne travaille qu'en surface. Les faits vécus, liés par la conscience, ne sont plus, dans leur transcription historique, que des bribes déliées. À cet égard, Walter Benjamin distingue soigneusement l'*historisme* des modernes (la modernité est l'âge de l'histoire) de l'histoire telle que la transmet l'art. L'historisme cherche à donner une image intemporelle de la vérité historique, quand l'art nous fait plonger dans les strates de la mémoire.

Benjamin recense apparemment plusieurs mémoires. Il y a d'abord la mémoire collective, inconsciemment transmise de proche en proche : cette « mémoire fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés¹ ». Il ne semble pas la confondre avec ce qu'il appelle la *remémoration* volontaire, c'est-à-dire le « souvenir immortalisant² ». On peut ajouter à cela la mémoire involontaire, la mémoire au sens proustien. La mémoire involontaire est « hors de l'Histoire³ », tandis que le souvenir historicise les faits en les reconstruisant. Le roman, avant Proust, rend compte d'une mémoire abolissant le temps, et l'on comprend que France ait pu être un maître pour le jeune auteur de la *Recherche*. Sylvestre Bonnard fait cette expérience et rapporte son émotion devant la tombe de Clémentine : « mon âme confondait dans un même sentiment la morne gravité du présent et les grâces familières du passé⁴ », explique-t-il. Il poursuit l'analyse de ses émotions :

La lumière s'éloigne à mesure que la route s'allonge ; je suis presque au bas de la dernière côte, et pourtant, je vois la lueur aussi vive chaque fois que je me retourne. Les souvenirs se pressent dans mon âme. Je suis comme un vieux chêne noueux et moussu qui réveille des nichées d'oiseaux chanteurs en agitant ses branches⁵.

La métaphore spatiale annule la distance temporelle ; Bonnard embrasse l'étendue de ses souvenirs comme on regarde un panorama. En vérité, l'histoire savante rend compte du temps écoulé bien autrement que ne peut la littérature et Walter Benjamin leur assigne à chacune un domaine. La littérature fait état de la mémoire ; l'historiographie de l'histoire. La mémoire est fondée dans l'expérience tandis que l'histoire en est détachée. Ainsi le récit, qui propose une expérience, s'oppose-t-il à la presse, qui dresse une « cloison étanche [...] entre l'information et l'expérience⁶ ». Le roman semble donc à même de porter une mémoire, ce que l'historiographie

1. W. Benjamin, « Le conteur » (1936), *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 135.

2. *Ibid.*, p. 136.

3. W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939), *ibid.*, p. 376.

4. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard, op. cit.*, p. 152.

5. *Ibid.*, p. 153.

6. W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens [1939] », art. cité, p. 334. Cela semble rejoindre par d'autres voies une autre distinction faite par Christian Salmon (*Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*, 2007), évoqué par B. Vibert (*Poète, même en prose, op. cit.*). Pour C. Salmon, il y a d'un côté les récits du temps passé, portant l'expérience d'une génération, et les récits de grande consommation actuels : les premiers forment, les seconds formatent.

et la presse d'actualité ne peuvent pas, du fait de leur nature explicative glaçant l'imagination. Le récit « incorpore à la vie¹ » quand l'histoire et l'article de journal nous en éloigne. Walter Benjamin prend l'exemple du récit proustien et de la « conjonction » qu'il opère, « au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif² ». C'est bien l'avis d'Anatole France, pour qui le roman a le pouvoir de ressaisir l'unité temporelle. L'historiographie, elle, est trop rhapsodique et c'est pour l'abbé Coignard la cause de ses échecs. Car :

[...] la vérité consiste à montrer les rapports nécessaires des choses et [...] l'historien ne saurait établir ces rapports, faute de pouvoir suivre la chaînes des effets et des causes. [...]. Il [...] manquera toujours [à l'histoire] la suite et la continuité sans lesquelles il n'est point de connaissance véritable. (OJC, p. 194-195)

Le récit littéraire seul est vivant car il agence la matière mémorielle et lui confère du sens ; l'histoire factuelle se contente de la collecter et de l'inventorier.

Or le récit s'avère sans doute salutaire à l'heure où la modernité entre dans une crise de la mémoire. Pour Boylesve, très explicitement, la mémoire est garante de la civilisation et de la paix ; et la barbarie ne survient qu'avec sa perte³. Le personnage d'un de ses romans contemporains, M. de La Villaumer, développe cette idée. La barbarie est d'après lui, non l'état originaire, mais l'état ordinaire de l'humanité, et elle est entrecoupée de courtes périodes pendant lesquelles l'intelligence et la raison dominent. De façon étonnante, pourtant, ce sont les bas instincts qui feront perdurer l'espèce humaine, et c'est parce que l'humanité ne retient pas les leçons du passé qu'elle survivra :

[L'humanité] a fort peu la mémoire de ses propres maux et [...] se reprend comme un jeune chat à jouer avec le premier rayon de soleil. Les morts, il est vrai, gardent un tel silence⁴!...

L'humanité tire de l'oubli une éternelle jeunesse et une volonté de vivre à toute épreuve. On se doute, malgré tout, que cette conclusion, de la part d'un homme cultivé comme l'est Boylesve aussi bien que son personnage, est quelque peu amère et désabusée.

La crise moderne de la mémoire a un impact important sur la production et sur la réception littéraire. Judith Schlanger propose une expérience de pensée : elle suppose une poétique sans mémoire. Que peut bien être « une production ou une appréciation des œuvres qui restent extérieures en droit au jeu de la mémoire culturelle⁵ ? ». Elle se rappelle Rousseau :

1. W. Benjamin, *ibid.*, p. 335.

2. *Ibid.*

3. M. Bergeret, le personnage d'A. France, songe réciproquement que la faculté à appréhender le passé est un acquis de la civilisation, constatant qu'à l'origine, les langues ne possédaient pas de moyen de distinguer le passé du présent dans la conjugaison (voir *M. Bergeret à Paris, op. cit.*, p. 81-82).

4. R. Boylesve, *Tu n'es plus rien, op. cit.*, p. 289.

5. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres, op. cit.*, p. 12.

Rousseau évoquait une situation somnambule de l'humanité où, malgré l'écoulement du temps, chaque génération était comme si elle était la première. Un temps qui n'entraîne rien, qui n'accumule pas, qui n'a ni vecteur ni tracé, est aussi un temps qui ne vieillit pas et ne fait pas vieillir¹.

Cette crise mémorielle n'est-elle pas celle que traverse le monde moderne, jusqu'à nos jours peut-être ? Pour Judith Schlanger, la conscience moderne relève bien de l'« utopie d'une synchronie perpétuelle² », celle-là même que la modernité, dans sa présomption, attribuait aux sociétés primitives. Elle se montre très critique de cette attitude et s'interroge :

Que disent les conceptions, les doctrines, les approches théoriques qui définissent la situation poétique à l'écart de tout rapport au passé comme richesse et fondement ; autrement dit, sans considérer que l'antérieur est pertinent³ ?

La poétique avant-gardiste de la « table rase⁴ » souffre de son amnésie. C'est le plaisir de la surprise qui est seul escompté. À l'opposé, une poétique classique cherche le plaisir de la reconnaissance et appelle une lecture dotée d'une mémoire, capable d'apprécier par exemple le lieu commun dans ses infimes variantes⁵, plaisir que nous avons largement perdu depuis lors, et que France, Régnier et Boylesve peuvent relayer, sans toutefois s'y réduire.

Les trois écrivains introduisent donc dans la représentation du temps des modèles plus marginaux, adaptés bien souvent de modèles anciens. Ils esquissent – sans jamais livrer de systèmes clefs en main – d'autres formes, le cercle comme alternative à la ligne, la ligne continue comme alternative à la ligne en pointillé, le bloc volumique et signifiant de la mémoire par opposition au patchwork plat de l'histoire. Le temps, concept flou s'il en est, recouvre chez eux des réalités bien différentes, qui se heurtent parfois, comme la temporalité intérieure des consciences se heurte aux horloges régulant la vie collective. En approfondissant, il s'agit de voir comment les trois écrivains redessinent les frontières du temps telles qu'on les conçoit communément, à commencer par celles du présent. Le présent, pour eux, ne se réduit pas à un point (progressant sur la ligne du temps). Il est une substance débordant de ses frontières vers le passé et vers le futur, comme la goutte d'encre imbibe le buvard.

B. Un présent dilaté

Du présent, toute définition qu'on en peut avancer est soit tautologique soit aporétique, et en fait les deux à la fois, puisqu'elle conduit à lui assigner comme contenu ce moment du maintenant

1. *Ibid.*, p. 8-9.

2. *Ibid.*, p. 13.

3. *Ibid.*, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 29.

5. « À travers le morceau de genre, la pièce à faire, le développement attendu, la poétique classique vise le bonheur du même, mais un bonheur que la redite pure et simple ne donne pas. Ce qui rend l'identité du lieu [*topos*] intéressante et délicieuse, c'est la différence propre de chaque cas » (*ibid.*, p. 37).

par lequel le présent, se redoublant, se désigne lui-même mais un maintenant dont le mouvement même du temps fait qu'il se transforme à mesure même qu'il se forme de telle sorte que s'il se trouve toujours identique à lui-même, le présent est également sans cesse différent de lui-même¹.

Philippe Forest formule le problème : le moment présent est trop instable pour constituer un concept. Évanescant par définition, le présent est insaisissable, sitôt advenu, sitôt disparu.

La modernité vit pourtant de l'illusion d'un pur présent, désamarré du passé duquel il est issu. Pour Antoine Compagnon, « la modernité, comprise comme sens du présent, annule tout rapport avec le passé, conçu simplement comme une succession de modernités singulières² », c'est-à-dire comme une suite de présents juxtaposés. Le classicisme, lui, ne nie pas le présent, mais il ne conçoit de présents qu'additionnés, dans une conscience hétérochronique qui les noue solidement au passé qu'ils viennent grossir. Les modernistes de la deuxième heure, comme Marinetti, rompent plus radicalement encore avec l'idée de temps passé, présent et futur solidaires. Le huitième point de son *Manifeste du Futurisme* (1909) est formel :

Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

À la question du moment s'ajoute donc celle de la vitesse. L'histoire accélère sa cadence et happe les hommes vers l'avenir, le moment vécu en conscience se dissociant de plus en plus des temps passés, et même des temps actuels. Par réaction, Régner, Boylesve et France, qui ont bien observé ces mutations, répètent leur attachement non seulement au moment passé, mais aussi à une culture de la durée et même à une certaine lenteur, sans lesquelles il n'est pas de littérature.

Cette durée peut être différemment entendue. On songe d'abord à la durée de Bergson, qui étudie la conscience. Selon le philosophe, notre perception du présent n'est pas réduite à un point. Il analyse en ce sens le plaisir que nous éprouvons dans le mouvement :

La perception d'une facilité à se mouvoir vient [...] se fondre dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps, et de tenir l'avenir dans le présent³.

Le mouvement nous aide à percevoir le présent dans un *continuum* passé-présent-futur. Le présent cesse ainsi de nous échapper et devient maîtrisable, pris dans une temporalité durable. En cela, Bergson s'efforce de considérer l'idée d'une « durée pure », faisant « abstraction de l'espace où elle se développe⁴ » ; il cherche à penser des états de conscience indépendants des sensations extérieures qui les révèlent, mais qui n'en sont que des causes.

1. Ph. Forest, « Décidément moderne », art. cité, p. 79.

2. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 30.

3. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) (4^e éd.), Éditions Quadrige / Presses Universitaires de France, 1991, p. 21.

4. *Ibid.*, p. 67.

Dans une certaine mesure, on peut se demander si Régnier n'aspire pas à explorer le temps dans sa durée pure. Lorsqu'il s'efforce d'échapper aux heures, aux expériences du temps imposées du dehors, il a l'ambition, semble-t-il, de vivre le temps dans son étendue même plutôt que comme une succession d'états. On pourrait penser que la piste bergsonienne s'arrête là, si l'on considère seulement la nature littéraire des activités de Régnier. L'écriture saurait difficilement conduire à l'expérience de la durée pure, puisqu'elle se déroule dans une nécessaire linéarité analytique. Sans doute, les états mentaux dont elle voudrait rendre compte dans leur simultanéité sont altérés, étalés dans l'espace de la page et dans la progression du récit, quand la durée au sens de Bergson s'entend indépendamment de toute spatialité. Mais n'est-ce pas là tout l'effort de Régnier, dont l'écriture poétique, faite de retours, de pauses, de retours en arrière, déjoue la linéarité des enchaînements verbaux ?

Comme Bergson encore, les trois écrivains interrogent l'expérience du présent. Mais loin d'envisager un présent pur, c'est un présent dense qui arrête leur attention. Ce présent enrichi n'a rien d'absolu ; au contraire, c'est un présent aux frontières redessinées et élargies, un présent de plus vaste dimension, qui ne saurait être pensé en dehors de l'histoire – au double sens d'*Histoire* et de *récit* – à laquelle il appartient en plein.

Le temps n'est donc pas pour ces écrivains une suite de points. Pour Rémi Brague, nous vivons certes au présent, mais notre conscience du présent retient un peu d'hier et attire un peu de demain, plongée qu'elle est au cœur d'un « halo temporel » qui nous « auréole »¹ de passé et de futur proches. En somme, c'est encore la question de la mémoire qui se pose. Rémi Brague remarque par ailleurs que si le siècle est devenu une unité de mesure, c'est parce qu'il correspond à la durée à laquelle nous avons accès, par notre propre mémoire (la vie la plus longue excédant rarement cent ans) et par celle des témoins directs des décennies qui nous précèdent (siècle vient d'ailleurs du latin *saeculum*, « génération »), et qui nous en livrent le récit. Le « halo temporel » revêt donc plusieurs dimensions. Il se peut que France, Régnier et Boylesve élargissent encore ce halo. Leur présent déborde de loin le présent de la conscience immédiate ; il déborde également le temps séculaire des contemporains générationnels. Leur mémoire, augmentée par les livres, embrasse aisément deux ou trois siècles pour le moins. Cette mémoire n'est pas celle des historiens positivistes tels qu'Anatole France les voit, lesquels demeureraient étrangers à la matière morte qu'ils travaillent ; c'est une mémoire de romanciers sensibles, une mémoire vivante plus vaste que la mémoire des vivants.

1. Le temps de l'écriture et de la lecture

L'écriture et la lecture offrent en elles-mêmes des expériences temporelles singulières, ces deux activités s'épanouissant en marge des temporalités de la vie ordinaire.

1. R. Brague, *Modérément moderne*, op. cit., p. 252.

Chez Régnier, l'idée de présent recouvre plusieurs réalités qu'il ne faut pas confondre. Étudier l'érotisme chez lui est un moyen détourné de révéler deux façons d'envisager le temps présent. Car le présent de l'écriture se distingue du présent de la vie immédiate (celle que mènent certains de ses personnages de libertins) comme le temps du désir se distingue du temps du plaisir. M. de La Péjaudie, libertin heureux de *La Pécheresse*, vit dans le présent pur de la quiétude : « Le présent suffisait à occuper M. de La Péjaudie et il n'avait guère de curiosité pour l'avenir » (P, p. 96). Néanmoins M. de La Péjaudie n'est pas seulement un libertin, mais un artiste (un musicien), si bien que le désir, chez lui, se mêle au plaisir – ce qui le sauve. Car l'abandon au présent pur de la jouissance présente un revers chez d'autres personnages, incapables de se projeter dans l'avenir et partant, incapables de mesurer la conséquence morale de leurs actes. Dans *La Double Maîtresse*, Hubert de Mausseuil, homme bestial, satisfait toujours ses appétits charnels sans différer, quitte à forcer sa propre sœur (DM, p. 41) ou à violer une mendicante (p. 44). M. Le Varlon de Verrigny, dans les *Rencontres*, se comporte de façon aussi impulsive avec une dame du monde venue uriner à l'abri d'une grotte (RMB, p. 13-14). Contrairement à la jouissance, faite d'immédiateté, le désir installe celui qui l'éprouve dans une temporalité étirée et pour ainsi dire soustraite au temps qui passe. Le désir d'écrire ne fait pas exception.

L'étude des manuscrits de Régnier révèle une intrigante gestion du temps de l'écriture. Les investigations génétiques de Franck Javourez¹ mettent au jour une curieuse habitude de l'écrivain. Le premier manuscrit de *La Double Maîtresse*² comporte une datation scrupuleuse des étapes de rédaction, de sa main. Il écrit par exemple, en tête du manuscrit : « commencé le 25 juin 1898 vers une heure du matin » ; il en balise régulièrement la progression et indique à son terme la date du 15 avril, à 7h25. Quelles sont les significations de ces précisions quelque peu maniaques, à la minute près ? On peut risquer des hypothèses. L'écriture, qui obéit à ses horaires propres, organise pour ainsi dire une vie parallèle de l'écrivain. En notant jusqu'à l'heure de rédaction d'un passage donné, Régnier semble vouloir fixer à jamais un présent de l'écriture, comme si, en certifiant avoir employé telle heure de sa vie à cette tâche, Régnier maintenait vivaces les minutes dépensées. Le roman qui s'écrit éternise le présent consacré à son écriture. Les datations font l'effet d'un instantané de l'écriture, d'une captation de moments de la vie de l'auteur, préservée et objectivée, pour lui-même ou pour la postérité. Ainsi, le présent éphémère de l'écriture demeure vivant dans le présent infiniment réactualisable de l'œuvre, chargée de traverser le temps. Les moments perdus à écrire l'œuvre sont donc non seulement son moyen, mais aussi son but, de telle sorte qu'elle semble convertir le présent éphémère (celui que l'auteur dépense de sa propre vie) en présent récursif (celui que les lecteurs dépenseront à leur tour en

1. Voir F. Javourez, « Introduction » de *La Double Maîtresse* (à paraître) ainsi que son article « *La Double Maîtresse*. Éléments génétiques », *Tel qu'en songe*, n° 3, 2017, à paraître.

2. Manuscrit, NAF 11747, BnF, site Richelieu.

ouvrant le livre, réactualisant le temps investi jadis par l'auteur). Écrire, ainsi, revient à sauver des heures de vie, à les extraire de la vie courtante, qui les épuise, en leur donnant une autre nature, non périssable.

Ainsi s'expliquerait le soin que Régnier apporte à ses manuscrits, témoignages du temps vécu par l'écrivain à l'œuvre. Soit dit entre parenthèses, la graphie cursive de Régnier semble particulièrement à même de garder trace du temps dans son développement, car elle fixe sur le papier la trace du mouvement de la main sur la page, dans sa continuité. On peut considérer deux instances. Il y a d'une part l'*écrivain*, signataire de l'œuvre, nom apposé au texte qui s'autonomise de ce créateur distant, d'autant plus distant et désincarné que la reproduction du texte imprimé rend son produit impersonnel, uniforme, standard. D'autre part, il y a l'*écrivain*¹, celui qui tient la plume et supervise le processus. Le texte manuscrit garde la trace de cette écriture en acte, par son caractère unique et son statut génétique. On s'étonne peu, dès lors, que Régnier ait pris soin de ses manuscrits, offerts à des amis, organisés comme de petits fac-similés du roman à venir, reliés, agrémentés parfois de couvertures artisanales mises en page et ornées², comme s'il voyait en ces objets une fin en soi. Les études génétiques actuelles ont raison de ne plus considérer la première édition parue comme seule légitime et parfaite : anticipant sur l'avenir, Régnier nous invite à considérer le *work in progress*, comme si les différents états d'un roman avant sa sortie en librairie avaient autant de valeur ; peut-être même davantage, puisqu'elles sont des tranches préservées du temps de l'écriture³. Le manuscrit archive ce sauvetage en même temps qu'il l'exécute, et de la sorte, selon Isabelle Serça, les corrections dont il garde la trace (elle étudie pour sa part celles de la ponctuation) « inscrivent le *temps* de l'écriture sur l'*espace* de la page⁴ », les temporalités dont le texte est porteur s'ouvrant sur celles de sa genèse même.

Pour revenir à notre analogie initiale, comme le désir encore, l'écriture vit d'un temps étiré et s'épanouit dans la durée. Régnier fustige ses contemporains pour leur hâte :

Au XVII^e siècle, la littérature emprunte beaucoup de sa force à ceci que les plus beaux livres sont le résultat d'une contention d'âme, d'une longue portée, d'une méditation suivie. Pensez aux *Caractères* de La Bruyère, que l'auteur mit vingt ans à sécréter, aux *Maximes*, aux *Mémoires* de Saint-Simon, qui sont l'expression de cinquante années de vie et de silence.

1. Nous ne reprenons pas ici la terminologie de Barthes, pour qui l'*écrivain* « conçoit la littérature comme fin », quand l'*écrivain* est un homme « transitif » qui « pose une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ». Nous nous attachons toutefois à la distinction grammaticale que rappelle Barthes avant de poser ses propres concepts : « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre » (« Écrivains et écrivains », 1960).

2. La couverture du manuscrit de *La Double Maîtresse* dont il est question plus haut, exemplaire offert à son amie M^{me} Bulbeau, comporte un petit dessin de casque romain (la dernière partie du roman a pour titre : « Galandot le Romain »).

3. René Boylesve donnerait raison à Régnier, lui qui, sur le tard, préférera les premières versions de ses romans de jeunesse, précédant leurs remaniements avant l'impression (remaniements instigués par Louis Ganderax).

4. I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, op. cit., p. 142.

Maintenant, dès qu'on a la moindre chose à dire, on la dit immédiatement, sur le coup, d'une façon empressée qui remplace mal la lente préparation d'autrefois. La pesée de vingt ans de silence est peut-être nécessaire à l'expression forte de quoi que ce soit. (C., 1892, p. 295)

Les œuvres contemporaines ne sont que des brouillons, au contraire des œuvres des Classiques, dont la longue gestation est censée garantir la durée à venir. La « hâte fébrile » du XX^e siècle contraste avec les « suprêmes vertus du classique » que sont, pour l'historien Henri Peyre, « la recherche de la perfection, la lente maturation d'une œuvre faite, non pour surprendre, mais pour durer, la collaboration du temps à l'œuvre d'art »¹. Régnier semble partager cette foi d'une durée de l'œuvre proportionnée à celle de sa gestation. Il commente en ce sens celle de Chateaubriand :

Ce désespéré travaillait quatorze heures de suite ; ce gentilhomme recommençait, raturait la page ; il pratiquait l'art d'écrire dans son détail le plus patient et sa minutie la plus scrupuleuse, soupesant les mots, cadencant la phrase, ajustant les images, organisant la beauté d'un style dont la solidité et l'harmonie ne laissent pas de doute sur la laborieuse ténacité qui l'amenait à sa magnifique perfection².

Henri de Régnier loue René Boylesve, qu'il reçoit à l'académie, pour les mêmes efforts :

En un mot et pour tout dire, au lieu de choisir une carrière vous « cultivâtes la littérature », mais vous n'étiez pas de ceux qui s'improvisent auteur et se croient capables, avec une naïve outrecuidance, de tout tirer de leur fond, comme si toute la littérature commençait à eux et devait finir en eux³.

Le génie romantique (entendu naïvement) a fait son temps et Régnier est de ceux qui pensent que le travail est indispensable à la création. Plusieurs de ses propres romans sont très longuement mûris. Dès 1899, germe l'idée de la future *Pécheresse* et Régnier projette « un roman sur la marine et l'armée au XVII^e siècle » (C, p. 445). Avant que le roman ne voie le jour, de longues années passeront pendant lesquelles le projet se peaufinera. En 1908, il tâtonne :

Le récit sera fait sous forme d'une longue lettre. À la fin, l'écrivain [sic] dira que l'héroïne, après la vision qu'elle a eue, est devenue folle. Dans sa folie, elle racontait son aventure. C'est comme cela qu'on l'a sue. (C, p. 595)

Toutes les options ne seront pas retenues mais d'idée en idée, Régnier conduira *La Pécheresse* à son achèvement en 1919⁴. De façon générale, ses projets sont longuement élaborés et il se

1. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ? Essai de mise au point*, op. cit., p. 117-119.

2. H. de Régnier, « Le sommeil de M. de Chateaubriand », *Figures et caractères*, op. cit., p. 148-149.

3. H. de Régnier, *Réponse au discours de réception de René Boylesve*, op. cit., 20 mars 1919.

4. Il en récapitule la laborieuse conception à ce moment-là : « J'ai commencé ce livre en 1906, puis je me suis arrêté, après en avoir écrit une cinquantaine de pages. Le plan était mauvais, le récit ne venait pas, alors je l'ai abandonné et j'en ai utilisé certains épisodes, certains détails, dont M. de Bréot. Plusieurs fois, j'ai voulu le reprendre, sans y réussir. Je possédais bien le sujet, mais je n'en trouvais pas la composition. Enfin, je me suis fixé au plan actuel et je me suis mis au travail : j'avais renoncé aux tableaux et adopté le récit indirect, que ne rompt aucun dialogue. Bon ou mauvais, réussi ou raté, c'est une espèce de tour de force. J'en ai fait deux rédactions assez semblables l'une à l'autre, la seconde plus soignée, plus écrite. Elles m'ont occupé du 8 février au 25 août 1919. C'est dur pendant sept mois. Les deux ou trois premières divisions du chapitre I sont le texte de 1906 quelque peu modifié » (C., 1919, p. 764).

passé souvent plusieurs années entre la première idée d'un livre et son état final. Ainsi, cinq ans avant la parution de *L'Escapade*, il formule l'idée d'« un roman sur le brigandage au XVIII^e siècle » (C., 1921, p. 782); et les *Lettres diverses et curieuses*, parues en 1933, sont déjà en germe sous le titre « *Lettres plaisantes et curieuses* » en 1895 et dans « Tiburce et ses amis », conte du recueil *Couleur du temps* paru en 1909.

D'une autre manière, chez Boylesve, le temps de la création romanesque subit également une distorsion. Au plan narratif, il ne s'écoule que peu d'années entre la fin de *La Leçon d'amour dans un parc* et *Les Nouvelles Leçons d'amour dans un parc* qui lui font suite. Jacquette, encore fillette à la fin de la *Leçon*, atteint quinze ans au début du volume suivant. Mais au plan rédactionnel, vingt-deux ans ont passé, si bien que Boylesve, devenu un homme âgé, a dû faire une curieuse expérience en retrouvant ses personnages toujours jeunes¹.

Le temps littéraire, parce qu'il est malléable et élastique, est un temps salubre, qui refuse de se soumettre au rythme imposé par les contraintes du monde moderne. Les contraintes économiques au premier chef : Régnier envisage même d'abandonner le roman, dès lors qu'il ne pourrait plus échapper aux impératifs éditoriaux. « Je ne veux plus faire de romans », promet-il. « Faire un roman tous les ans, n'importe lequel, jamais » (C., 1908, p. 596). Le romancier aristocrate se cabre contre cet assujettissement aux lois économiques contemporaines².

La précipitation est le travers moderne unanimement épinglé par les trois écrivains. Walter Benjamin confortera leur impression :

Le temps est passé où le temps ne comptait pas. L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut point s'abrèger³.

Si la vitesse est le fait des temps modernes, une certaine lenteur est bien celle des âges classiques. Dans son roman *La Lenteur*⁴, Milan Kundera en entreprend une analyse. S'y mêlent aussi des considérations sur l'érotisme. Il constate qu'un certain « plaisir de la lenteur⁵ » a disparu, remplacé par l'« extase », autrement dit la performance orgasmique comme seule visée érotique. En regard des mœurs actuelles, le narrateur de Kundera considère la scène de séduction rapportée dans *Point de lendemain* (1777) de Vivant Denon, suscitée par un trajet en carrosse. Il en ressort que la lenteur seule développe l'érotisme, élevé au rang d'art.

Que l'érotisme (comme la littérature) ait beaucoup à gagner de la lenteur, Régnier le sait bien et sa syntaxe en porte les indices. À l'image du trajet en carrosse de *Point de lendemain*, sa phrase épouse des courbes sinueuses, et plus encore lorsqu'il s'agit de relater des épisodes

1. Signe que le temps a passé, une erreur affecte le nom propre des personnages principaux : par mégarde sans doute, les *Chamarante* sont rebaptisés *Chamarande* dans le deuxième volume.

2. Malgré tout, occasionnellement, il semble qu'il ait dû se résoudre à quelques publications moins abouties, à des fins pécuniaires.

3. W. Benjamin, « Le conteur » (1936), *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 130.

4. M. Kundera, *La Lenteur*, Gallimard, 1997.

5. *Ibid.*, p. 11. « Ah, où sont-ils, les flâneurs d'antan ? », déplore-t-il (p. 12).

sensuels. Les jeux auxquels se livrent Nicolas et sa cousine Julie sont empreints d'une sensualité d'autant plus perceptible qu'elle s'exprime dans les détours et les circonvolutions de la phrase. Le manège de séduction conduit par la toute jeune fille est ainsi rapporté :

À peine si elle échangeait avec Nicolas un coup d'œil d'entente, de telle sorte que la bonne dame [la mère de Nicolas], retirée tout le jour dans son appartement, ne se doutait pas le moins du monde que l'élève de l'abbé Hubertet préférât aux graves auteurs de la bibliothèque la société d'une petite fille de neuf ans et s'amusait avec elle, assis au bout du parc sur un vieux banc, à nouer des guirlandes de lierre dont il maniait les feuilles lisses et dont Julie caressait en riant, de ses doigts peureux, les tiges souples et velues. (DM, p. 61)

La ligne syntaxique est brisée de manière à suspendre sa conclusion, de même que le plaisir est suspendu par le désir ; la phrase épouse les gestes des personnages, qu'on peut ainsi lire dans un double sens qui ne laisse guère de doute. Dans la suite du roman, après les caresses données aux « tiges velues », les allusions charnelles se précisent encore, à mesure que Julie mûrit. Une scène arrête l'attention, qui se répète : celle du Petit Bassin, au milieu duquel se dresse une divinité marine. Comme le désir, interdit par la veuve Galandot, la fontaine s'est tarie :

M^{me} de Galandot [...] avait laissé se perdre peu à peu ce jouet hydraulique, mais, en ouvrant les conduites à demi rompues, on obtenait encore qu'un mince filet d'eau s'égouttât de la conque obstruée. (p. 66)

La conque que tient le monstre mythologique, image du sexe féminin, promet pourtant de retrouver sa fonction, moyennant l'aide de Nicolas :

Nicolas [...] y introduisait une sorte de clé à cet usage. [...] La statue, silencieuse plus ou moins longtemps, semblait enfin s'animer d'un bruit mystérieux et presque imperceptible qui sourdait dans son corps de bronze. L'eau arrivait lentement en elle, montait doucement avec un gazouillis léger, comme une sorte de fluide circulation intérieure. Peu à peu, elle atteignait la poitrine, semblait s'y épandre, puis dans un hoquet sourd passait la gorge, emplissait la bouche et débordait dans la conque d'où elle coulait en fils de cristal et en gouttelettes claires. (p. 67)

L'ambivalence des descriptions, qu'on peut prendre au propre ou au figuré, rapporte de façon indirecte et subtile la naissance du désir, qui croît lentement au long des chapitres et qui est la promesse de voluptés à venir. Trente pages plus loin, Julie, désormais adolescente, attend Nicolas dans le parc, effeuillant des roses : « Il y en avait de pourpres et de rouges, des blanches, doubles ou simples, et d'énormes, couleur de soufre » (p. 94). Ces fleurs provocantes, sulfureuses, dont elle « lançait une poignée au visage de Nicolas », sont l'invitation à une autre défloration. Elle se devêt alors en partie :

Ses pieds apparurent hors de ses bas enlevés. Ils étaient petits et blancs et quand, debout, elle reposa sur leur appui, une mince veine se gonfla bleue sur la chair rosée. Nicolas les admirait silencieusement. Ils étaient frémissants et finement nerveux, un peu recroquevillés au contact du sable ; l'ongle de l'orteil ressemblait à une petite coquille polie. (*ibid.*)

À la fois objets d'art et de désir, les pieds de Julie suscitent une attention quasi fétichiste. La jeune fille s'approche à ce moment-là de la fontaine presque asséchée :

Le fond en était tapissé d'une mousse verte et chatouilleuse. (p. 95)

Dans cette mousse encore, on peut voir une figuration à peine voilée du sexe féminin.

Arrivée auprès du Triton, elle grimpa lestement sur le socle de rocaïlle. Le dieu marin se dressait verdâtre et musculeux. Son bras portait à sa bouche la conque torse. (*ibid.*)

L'équivoque est voulue et cette conque portée aux lèvres de la statue est une nouvelle image du désir, lequel restera pourtant insatisfait. Assurément, la satisfaction brutale à laquelle cèdent d'autres personnages trouve une expression plus directe. M. de Bréot est le témoin du viol de la jeune Annette Courboin, vendue à M. Le Varlon de Verrigny par ses propres parents. Entendant des pas depuis sa chambre, il tend l'oreille :

Puis, tout à coup, un cri étouffé, puis un autre. Malgré l'épaisseur du plafond, il reconnut distinctement la voix de la petite Anette. Le bruit continuait. C'était celui d'une lutte. On courait dans la chambre. Il y eut le vacarme d'un meuble renversé. Les gémissements recommencèrent, assourdis, et se turent. (RMB, p. 47)

Cette fois, l'expression est sans détour, les phrases courtes, sans subordonnées, parfois même sans verbe. Le langage de la galanterie est fait de courbes et de lacets ; celui du rapt, de lignes droites et hachées.

De façon générale, les observations morales ne sont pas dissociables des conclusions esthétiques. À la fin du roman cité de Kundera, on entrevoit une issue possible au rythme endiablé de la vie contemporaine, et cette issue se trouve dans les œuvres littéraires du passé. Dans une curieuse métalepse, le Chevalier de la nouvelle de Vivant Denon fait son entrée dans l'univers diégétique contemporain. Le narrateur observe la lenteur de ses déplacements, pour mieux attirer l'attention, par contraste, sur la vitesse par laquelle s'étourdit Vincent, le personnage principal, enfourchant sa moto¹. Dans une prosopopée, le narrateur adresse cette prière au Chevalier qui s'éloigne :

Je t'en prie, ami, sois heureux. J'ai la vague impression que de ta capacité à être heureux dépend notre seul espoir².

Serons-nous sauvés de l'étourdissante vitesse contemporaine par la littérature du passé, dans le rythme de laquelle nous pourrions lover notre conscience fatiguée ?

1. Voir *ibid.*, p. 183. Les deux personnages, Vincent et le Chevalier, soumis à des rythmes différents, ne trouvent pas de terrain de rencontre pour le dialogue. Les confidences amoureuses qu'ils brûlent de se faire sont impossibles.

2. *Ibid.*

Car la vitesse n'est pas sans causer de dommages à notre conscience. « Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli¹ », affirme Kundera. De cette équation, il déduit d'intéressants corollaires :

[...] notre époque s'adonne au démon de la vitesse et c'est pour cette raison qu'elle s'oublie si facilement elle-même. Or je préfère inverser cette affirmation et dire : notre époque est obsédée par le désir d'oubli et c'est afin de combler ce désir qu'elle s'adonne au démon de la vitesse [...] elle ne souhaite plus qu'on se souvienne d'elle, écoeuvrée d'elle-même².

Au désir d'amnésie contemporain, qui est pulsion de mort, répond le désir de mémoire et de durée des hommes de l'ancien monde. Anatole France attribue lui aussi à la vitesse un caractère mortifère. Une brusque accélération du récit marque l'ampleur du massacre orchestré par le Tribunal révolutionnaire dans *Les dieux ont soif* :

[...] les femmes, le plus souvent, étaient interrogées sans faveur, d'après la règle commune à tous les tribunaux. [...] [Les jurés] condamnaient ou acquittaient ces femmes selon leur conscience, leurs préjugés, leur zèle, leur amour mol ou violent de la République. (DS, p. 200)

Les arrêts de mort sont rapportés dans un sommaire qui en traduit toute la brutalité, et les imparfaits banalisent les verdicts fatals pour en souligner, par litote, toute la cruauté.

René Boylesve s'indigne incessamment contre la vitesse moderne, lourde de répercussions sur la vie des hommes. Pour l'auteur du « Dangereux jeune homme », nouvelle du recueil du même nom, la temporalité à courte échéance qui régit la vie moderne rend tout périssable, à commencer par l'amour. Le personnage central, Robert, récemment arrivé à Paris, vit avec une jeune femme ce qu'on appelle déjà un *flirt*. S'il avait rencontré la même jeune fille dans une ville provinciale, où le temps s'écoule différemment, il aurait eu d'autres ambitions :

S'il l'eût connue [Gisèle, la jeune fille dont il est épris] dans les montagnes du Dauphiné, il eût conçu pour elle une passion romanesque et souhaité de l'aimer éternellement, après s'être attaché à elle par les liens indissolubles du mariage. Mais, à Folleville, il n'avait pas le temps d'en penser si long³.

Car la modernité à courte vue fait régner l'éphémère dans sa ville emblématique, Paris. Pour Boylesve, les époques changent avec les lieux. Paris appartient au monde moderne tandis que la province, beaucoup plus stable, conserve quelque chose des temps anciens. Et les conditions de la vie provinciale semblent à Boylesve nécessaires à la création de certaines œuvres, celles qui ont des ambitions morales de quelque envergure :

1. *Ibid.*, p. 51. « Dans la mathématique existentielle cette expérience prend la forme de deux équations élémentaires : le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli » (p. 52).

2. *Ibid.*, p. 160.

3. R. Boylesve, « Le dangereux jeune homme », *Le Dangereux Jeune Homme*, Calmann-Lévy, 1921, p. 7.

De telles œuvres [...] peuvent naître à toute heure dans les milieux provinciaux où grandit un enfant du sol, qui porte en lui l'effort accumulé ou simplement la marque bien déterminée des mœurs, d'esprits formés depuis longtemps dans un même paysage. Une manière de penser commune, dans un même décor, pendant des siècles, se résume un beau jour en un être conscient et doué d'expression, qui se met à dire tout naturellement la chanson de son coin de terre¹.

Parce qu'ils perpétuent des habitudes anciennes, les milieux provinciaux voient naître des œuvres d'une portée morale certaine. La stagnation spatiale (les paysages environnementaux aussi bien que sociaux ne changent pas) assure la stabilité des êtres, sans laquelle il n'est pas de roman de ce genre qu'affectionne Boylesve², et qui demande un long mûrissement.

Boylesve loue autant l'immobilisme qu'il blâme la précipitation, symbolisée par un motif clef de son œuvre, l'automobile. Sa détestation s'accroît à mesure que ce moyen de locomotion se répand. Il s'insurge volontiers contre ce « sport » en vogue au début du siècle, bien qu'il soit l'époux d'Alice Mors, fille d'un important constructeur automobile d'alors. Ses rapports tendus avec sa belle-famille, qui n'avait pas trop d'admiration pour l'homme de lettres qu'il était, expliquent peut-être ce mépris bien rendu. L'automobile est pour lui le symbole même de la bourgeoisie d'argent et par son engouement pour cette machine, le monde moderne courrait à sa perte, tout occupé de ce but absurde : « se déplacer³ ». Il confie son désarroi à son journal :

L'existence des gens au milieu desquels je vis, consiste uniquement à se demander quelle automobile on prendra [...], et puis où l'on ira. On se dispute ensuite sur l'heure du départ, sur le retard, sur la longueur du chemin, sur le temps qu'il faut à le parcourir⁴ [...].

Mais le pire n'est pas tant le temps gaspillé que l'inconscience menaçant les automobilistes :

En automobile, on ne parle pas, on ne pense pas davantage : on est préoccupé de la vitesse, des accidents possibles, de la poussière. On fait seulement remarquer que l'on a dépassé telle voiture, ou que « ces brutes » vont plus vite que vous⁵.

L'attention est comme engourdie par la vitesse. L'ivresse qu'elle procure égare l'homme moderne qui est dupe de cette impression : il croit agrandir l'espace quand il le réduit ; il croit découvrir de nouvelles contrées quand les lieux visités deviennent indifférents. La vitesse uniformise les paysages et les automobilistes errent sans but, le déplacement valant pour lui-même⁶. Le déplacement horizontal dans l'espace est, aux yeux de l'homme cultivé qu'est Boylesve, bien pauvre, au regard du déplacement vertical dans le temps. À cet égard, l'imagination du lettré

1. R. Boylesve, *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 2.

2. On parle parfois de lui comme d'un romancier « d'observation », ce qu'il récuse. Il n'a rien, en effet, du romancier naturaliste et n'a pas la prétention d'être objectif et de s'en tenir à la description du visible. Il aurait sans doute mieux accepté l'étiquette d'écrivain moraliste, au sens large du terme, c'est-à-dire d'écrivain tendant aux hommes un miroir afin qu'ils tirent de leur portrait des enseignements utiles.

3. R. Boylesve, « Lettre au R. P. ***, S. J. » (avril 1920), *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 111.

4. R. Boylesve, note datée de « Trouville, 22 août 1902 », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 82.

5. *Ibid.*

6. Voir R. Boylesve, « Lettre au R. P. ***, S. J. », *op. cit.*, p. 112.

est la rivale triomphante de l'automobile. Sous couvert d'utopie, Boylesve critique féroce cet étourdissement technologique dans le *Carrosse* : dans une lettre à ses parents¹, Gillonne décrit un pays qui ressemble trait pour trait à la France des années 1900. Les hommes se meuvent en vain dans l'espace, toujours plus vite, et en retirent cette illusion que, parce qu'ils avancent à la surface de la terre, ils avancent aussi en sagesse.

C'est que l'automobile incarne un matérialisme que Boylesve n'a de cesse de dénoncer. Frère Ildebert fait part au bûcheron Gilles de son inquiétude pour l'avenir :

Il y aura du nouveau ! [...] ah ! fichtre, oui ! il y en aura ; mais du côté du limon et de la boue. Et savez-vous, monsieur, ce qu'il y aura de plus fort parmi les nouveautés ? C'est que l'esprit, issu de Dieu, l'esprit complètement dévoyé, et à l'imitation des prodiges qu'il aura fait accomplir à la matière, voudra faire lui-même l'histriion, le pitre sur la place publique, prendra pour tours de force ce qui n'est que signes de son aberration ; oui, monsieur, il singera la matière ! Quel abaissement ! Quel sacrilège ! Comme elle, il voudra aller partout en même temps, et tandis qu'à notre époque, comme vous devez le savoir, monsieur Pascal s'effraie en sa chambre du vide des espaces infinis, lui, devenu ivre, prétendra, sans effroi aucun, pérégriner d'astre en astre, confondant la pensée, qui fut l'honneur de l'homme, avec la locomotion qui, je n'hésite pas à le prophétiser, marquera sa décrépitude. (CLV, p. 92-93)

Cet avertissement s'entend comme une analyse satirique de temps plus actuels. L'homme du début du XX^e siècle se fourvoie, confondant le mouvement physique avec le mouvement de la pensée.

Une nouvelle du *Dangereux Jeune Homme*, « Les jeunes filles au jardin² », fait de l'automobile le nœud de l'intrigue. Marthe et Lucile envient leur amie Marie, qui doit épouser un beau et athlétique jeune homme, Robert, féru d'automobile. Elles se promènent dans un jardin en sa compagnie, devisant librement. Robert laisse échapper qu'il abattrait les arbres du parc pour y faire passer sa machine. Un autre jeune homme rejoint la conversation. Il est moins beau que Robert mais fait part, spontanément, de son émotion devant la beauté environnante. En peu de mots, un drame se noue. La nouvelle s'achève là mais on devine que Marie est plus sensible au charme subtil de ce poète qu'à l'esprit pragmatique de son fiancé.

Régnier se penche lui aussi sur l'intérêt de ses contemporains pour les engins motorisés, et l'on en trouve des amateurs dans ses romans modernes, tel Maurice de Jonceuse dans *Le Passé vivant*. Dans un article portant sur « Le goût du danger³ », il suppose que le prestige de l'automobile, au moment de sa démocratisation, était directement proportionné au nombre de victimes qu'elle faisait⁴. Pour lui comme pour Boylesve, la passion pour la vitesse accompagne

1. Voir CLV, p. 155 *sqq.*

2. D'autres nouvelles accordent à l'automobile un rôle central. Voir par exemple « Le paysage admirable », *La Marchande de petits pains pour les canards*, Calmann-Lévy, 1913.

3. H. de Régnier, « Le goût du danger », *Jeux de plume*, Éditions des Cahiers Libres, 1929.

4. « [...] le nouvel engin de vitesse terrestre n'acquiesça sa perfection qu'après avoir fait un nombre considérable de victimes » (*ibid.*, p. 52). Régnier observe que cet engouement s'est reporté ensuite sur d'autres moyens de transport, plus rapides encore, comme l'avion. Plus tard, Barthes expliquera pourquoi la passion automobile

un déclin de la civilisation, car « en même temps qu'une idée magnifique de sa vitesse et de sa force, [...] [le monstre nouveau] fournissait des marques de sa sauvagerie¹ ». Kundera cherche à s'expliquer ce goût pour d'aussi dangereuses inventions. Il se demande pourquoi la peur disparaît au volant :

L'homme perché sur sa motocyclette ne peut se concentrer que sur la seconde présente de son vol ; il s'accroche à un fragment de temps coupé et du passé et de l'avenir ; il est en dehors du temps ; autrement dit, il est dans un état d'extase ; dans cet état, il ne sait rien de son âge, rien de sa femme, rien de ses enfants, rien de ses soucis et, pourtant, il n'a pas peur, car la source de la peur est dans l'avenir² [...].

En cela, Kundera expose clairement ce qui est en germe chez Régnier et chez Boylesve : la vitesse entraîne une forme d'inconscience. Anatole France le remarque également, lui qui immortalise la bêtise des amateurs de mécanique dans *L'Anneau d'améthyste*³. Le jeune Bonmont vante un break jaune en des termes passablement vulgaires :

Joli break, un peu long seulement, mais joli, hein?... [...] Vrai ! Voilà un teuf-teuf qui roulerait joliment bien de la Valcombe à Montil⁴.

S'ensuivent des considérations de peu d'intérêt sur les particularités mécaniques du véhicule. La barbarie guette le chauffeur étourdi par la puissance du moteur. Bonmont fait encore ce récit :

Je voyais venir, dit-il, cette bonne femme qui barrait la route avec son cheval et sa voiture. Je donne de la trompe. La vieille ne se range pas. Alors je fonce sur elle. Elle ne connaissait pas le truc. Elle s'efface et tire sa bête si dur qu'elle l'abat sur un tas de pierre ; le bidet, la cariole, la laitière et les pots de lait, tout culbute. Et je passe⁵.

La relation au présent d'événements passés dit l'emportement dans l'instant ; l'allusion très appauvrie à la fable de La Fontaine, « Perrette et le pot au lait », suggère le prix culturel à payer : au volant, l'homme, ivre de puissance et d'orgueil, cède à ses plus mauvaises pulsions, écrasant au besoin qui s'interpose sur sa route⁶.

Si l'existence temporelle des hommes modernes, pris par des vertiges technologiques, diffère encore de celle des lettrés, c'est encore parce que les premiers soumettent le temps à une exigence

persiste par une mutation du plaisir qu'elle procure. La sortie de la DS 19 en 1955 lui inspire cette analyse : « On passe visiblement d'une alchimie de la vitesse à une gourmandise de la conduite » (*Mythologies* (1957), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 790).

1. *Ibid.*, p. 53.

2. M. Kundera, *La Lenteur, op. cit.*, p. 10. Au contraire du conducteur, le coureur à pied est « toujours présent dans son corps » (*ibid.*).

3. A. France, *L'Anneau d'améthyste, op. cit.*, p. 269 *sqq.*

4. *Ibid.*, p. 270.

5. *Ibid.*, p. 274.

6. France est pourtant moins emporté contre l'automobile que ses deux cadets. Marie-Claire Bancquart relate qu'après la mort de M^{me} de Cavaillet, il se prend de passion pour les nouvelles technologies, empruntant volontiers l'automobile de son éditeur, s'intéressant à l'aviation.

de rentabilité, alors que les seconds tiennent à sa gratuité. Les premiers optimisent leurs heures pour la production ; les seconds les offrent à la contemplation ou à l'étude.

Les avant-propos de Régnier campent l'attitude de l'écrivain dilettante, celle d'un homme librement porté à une forme d'*otium studiosum*. Dans l'avertissement de *La Double Maîtresse*, Régnier fait du plaisir l'impulsion créatrice même et la source de l'œuvre. Dans celui des *Rencontres de M. de Bréot*, il revendique encore « le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile », en aristocrate qui peut se permettre de perdre son temps, n'ayant pas à gagner sa vie. Mario Maurin loue en ce roman « l'un des ouvrages les plus charmants de l'écrivain » « dans sa savoureuse lenteur et sa brièveté » et admire « ces longues conversations élégantes et cérémonieuses auxquelles une intrigue nonchalante se prête de bonne grâce ». « On respire ici le bonheur d'écrire, et d'écrire sans hâte, en flâneur qui ne se décide pas à rentrer »¹, ajoute-t-il.

Le plaisir réaffirmé d'écrire, et d'écrire légèrement, plaisir de l'honnête homme des âges classiques, s'entend comme un contre-manifeste de la modernité. C'est Bertrand Vibert qui pose cette question : « Faut-il voir dans ce dilettantisme affiché un péché contre le sérieux de la modernité et des avant-gardes² ? » – péché aux yeux de certains en effet, les modernistes peut-être, et plus largement tous ceux qui ne conçoivent de littérature qu'utile. C'est le cas d'Albert de Mun qui, recevant Régnier sous la coupole, s'autorise de la responsabilité morale de l'écrivain pour lui faire des reproches.

Boylesve a les mêmes motivations que Régnier. La *Leçon* le confirme en avant-propos. De son propre aveu, Boylesve écrit « comme on improvise de jolis contes aux enfants », se gardant de tout dessein préétabli. Bien que ce livre, dit-il vingt-deux ans plus tard, lui ait « fait le plus grand tort » (LAP2, p. 5), il récidive en lui donnant une suite qui ne se veut pas plus utile ni laborieuse : « J'ai donné mes fruits comme un pommier ses pommes et avec la même placide insouciance », réaffirme-t-il. L'écrivain moraliste refuse d'être jamais moralisant et il écrit pour obéir à une impulsion profonde, non par calcul. C'est encore une manière d'esquiver les contraintes du temps moderne, temps rentable. Écrire comme les classiques, c'est une autre façon de libérer le temps et ses œuvres de cet assujettissement finaliste. Et sur ce point, le classique qu'est France ne rompt pas avec le Parnassien qu'il a été, pas plus que Régnier avec ses premières mânes symbolistes : le loisir studieux des anciens se fonde sur la même indépendance aux circonstances que la doctrine de l'art pour l'art au XIX^e siècle. William Marx fait ce rapprochement en convoquant Malherbe, qui « déclarait qu'"un bon poète n'était pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles"³ ». Pour William Marx, en effet, la « revendication

1. M. Maurin, *Le labyrinthe et le double*, *op. cit.*, p. 141-142.

2. B. Vibert, « Éditorial », *Tel qu'en songe*, n° 1, *op. cit.*, p. 8.

3. W. Marx, *L'adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 102-103. C'est Tallemant des Réaux qui rapporte ces propos de Malherbe.

de classicisme » d'écrivains comme Eliot ou Valéry « s'appuya au moins sur le refus explicite de voir autre chose dans le livre qu'"un instrument de plaisir" [Valéry], destiné à "distraire les honnêtes gens" [Eliot] ». Aussi, dans les deux cas, « on était alors bien loin du temps des grands prêtres de la littérature »¹ que fut l'âge romantique. Maurice Blanchot semble ici commenter la démarche de ces romanciers :

Faire du temps humain un jeu et du jeu une occupation libre, dénuée de tout intérêt immédiat et de toute utilité, essentiellement superficielle et capable par ce mouvement de surface d'absorber cependant tout l'être, cela n'est pas peu de chose².

Mais le loisir studieux n'est pas seulement une discipline de santé intellectuelle et morale ; il comble un exigeant besoin existentiel. L'écrivain retranché dans son bureau se prémunit contre les tumultes de la vie moderne, en perpétuelle transformation, pour échapper à ce temps mortel. Sylvestre Bonnard le dit bien : « Qui vit peu change peu, et ce n'est guère vivre que d'user ses jours sur de vieux textes³ ». Il y a toutefois une contrepartie, que Sylvestre Bonnard a bien identifiée. L'atemporalité presque divine dans laquelle prétendent vivre les ermites des bibliothèques se paie. Comme le Moïse d'Alfred de Vigny, « puissant et solitaire⁴ », l'écrivain qui vit au-dessus de la mêlée est exclu de la communauté humaine, et l'élection se retourne en malédiction. Ainsi, tantôt, Sylvestre Bonnard se révolte contre l'écriture, jugée mortifère parce qu'elle empêche de vivre l'instant :

Les belles choses que j'ai vues sont si présentes à mon esprit, que je considère comme une vaine fatigue le soin de les décrire. Pourquoi gâter mon voyage en amassant des notes ? Les amants qui aiment bien n'écrivent pas leur bonheur⁵.

Le souvenir même, lorsqu'il est décrit, est vécu au second degré, et ruine l'intensité des minutes mortelles. Tantôt pourtant, au contraire, les vieux écrits rendent à Sylvestre Bonnard la vie présente plus riche encore :

Tout à la mélancolie du présent et à la poésie du passé⁶, l'âme ornée de belles images et les yeux pleins de lignes harmonieuses et pures, je goûtais dans l'auberge de Monte-Allegro l'épaisse rosée d'un vin de feu [...].

On en conclurait donc trop vite qu'écrire et vivre sont deux activités exclusives l'une de l'autre. Elles s'alimentent réciproquement, bien plutôt ; et à condition de ne pas s'adonner uniquement à l'étude, celle-ci augmente l'existence en rendant l'écrivain-lecteur plus sensible à la beauté environnante.

1. *Ibid.*

2. M. Blanchot, *Le livre à venir* (1959), coll. « Folio Essais », 2003, p. 13.

3. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 24.

4. « Hélas ! je suis, Seigneur, puissant et solitaire, / Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre !... » (A. de Vigny, « Moïse », *Poèmes antiques et modernes*, 1822).

5. A. France, *ibid.*, p. 56.

6. Le vieil homme se trouve en Sicile, « cette terre classique ».

Il ne faudrait pourtant pas confondre ce temps disponible, l'*otium studiosum* des anciens ou ses avatars modernes, avec l'ennui qui s'abat sur le XIX^e siècle, et qu'on désigna parfois par les noms de mélancolie, mal du siècle, vague des passions ou spleen. Cet ennui trouvera d'ailleurs des prolongements au XX^e siècle et Kundera a raison de faire la différence entre deux états : « Dans notre monde, l'oisiveté s'est transformée en désœuvrement, ce qui est tout autre chose¹ ». Le désœuvrement cause une frustration alors que l'oisiveté procure un sentiment de plénitude.

Ce sentiment « du temps qui ne s'écoule pas », Boylesve le connaît bien pour l'avoir éprouvé au collège. Il se souvient :

Toujours ma pensée tournée, soit en arrière vers la maison, vers les vacances : nostalgie ; soit en avant vers l'heure qui se prépare et que j'imagine déjà : pessimisme. J'embellissais déjà le passé ; j'avais une angoisse douloureuse de l'avenir².

Comme au collège, c'est en province que le temps s'enlise et Boylesve fait de ce présent morne et sans issue le thème central de son premier roman, *Le Médecin des dames de Néans* – notons l'éloquente ironie du toponyme. La ville étouffe dans l'immobilisme de son rigorisme moral. Le Dr Grandier soigne une maladie endémique : la mort des désirs. Il s'agit bien en effet d'une sorte de mort, à en croire le médecin qui promet : « Je vais ressusciter M^{me} Durosay³ ! ». On ne sort de ce temps mortifère que par l'action, et une action peu conforme aux morales instituées encore, le remède consistant à envoyer à la belle M^{me} Durosay le jeune et beau Septime pour ranimer ses appétits vitaux⁴.

Régnier fait lui aussi l'expérience du désœuvrement au sens de Kundera. La vieillesse étire les heures et il note en 1935 : « Je n'aurais jamais cru qu'il serait si ennuyeux d'être vieux » (C., 1935, p. 881). Ses personnages traversent à leur tour des heures vides. Ainsi Jean de François,

Qu[']importait l'heure d'un jour où aucune occupation ne l'attirait au dehors?... Et, de son lit, il regarda l'aiguille de la pendule que Maurice de Jonceuse avait avancée sur le cadran, en entrant dans la chambre. C'était bon pour lui, Maurice, de savoir le point où l'on en est d'une journée ! Il avait de quoi en utiliser la durée. [...] Le temps avait pour lui une valeur... (PV, p. 32)

Jean de François n'est pas comme son cousin Maurice de Jonceuse, homme d'affaires occupé à faire fructifier son temps. L'argent n'est pas pour lui la mesure du temps, si bien que sa vie passe sans objet ni repère.

Chez Régnier également, l'ennui est le thème central d'un roman, *Le Divertissement provincial*, où il devient pour ainsi dire un personnage à part entière, et à coup sûr un actant majeur

1. M. Kundera, *La Lenteur*, *op. cit.*, p. 12.

2. R. Boylesve, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 201.

3. R. Boylesve, *Le Médecin des dames de Néans* (1896), 10/18, Union générale d'Éditions, coll. « Fins de siècles », 1988, p. 39.

4. # L'abbé éprouve de l'effroi devant ce médecin qu'il croit « un peu Satan », et qui blasphème en prétendant accomplir « la résurrection de la chair » (*ibid.*, p. 62).

du récit, puisqu'il pousse le héros à des pulsions meurtrières. Il prend d'ailleurs une majuscule et en devenant « Ennui », l'ennui devient spleen, véritable maladie de l'âme. Le narrateur, dont nous lisons le journal intime, regarde des jours durant jaunir une feuille à sa fenêtre. Les heures s'allongent démesurément dans la petite ville de province où il est condamné à rester. Deux ans passent et les repères se brouillent dans une éternité confuse. Le diariste cesse de consigner les dates, prétextant qu'elles n'ont plus cours dans le temps immuable et uniforme de la vie bourgeoise de province. Comme pour retrouver la maîtrise sur le temps dont il est prisonnier, le narrateur voit naître en lui une obsession : arrêter le cours de la vie de quelqu'un, pour renverser sa sujétion à ce temps dans lequel il ne se passe rien et qui coule, vide et ininterrompu :

Je ne me suis pas levé aujourd'hui, j'ai passé toute cette journée dans l'immobilité et le silence et, pour mieux m'isoler de tout, j'avais même arrêté le mouvement de ma montre. [...] J'ai interrompu la marche des aiguilles. Tout s'est tu. C'est ainsi qu'on peut arrêter sa propre vie, celle d'un autre¹.

Ainsi naît chez lui le vieux fantasme d'arrêter le temps, lequel devient une idée fixe. Ses envies de meurtre rencontrent peu de scrupules étant donné que là, « la plupart des gens sont déjà morts avant de faire semblant de vivre² ». L'assassinat de M. de Bligneul exauce son vœu, bien qu'on n'ait pas la preuve qu'il soit réellement l'auteur du crime. La ville morne se ranime enfin ; le temps reprend son cours sous l'égide d'une autre entité presque allégorique elle aussi : « l'Imprévu³ ».

Une autre forme d'ennui frappe les Galandot dans *La Double Maîtresse*. Ce qui peut à la rigueur se comprendre comme une vie d'habitude chez le père – sa vie sans rebondissement tient tout entière dans un sommaire à l'imparfait – devient proprement chez le fils du désœuvrement. L'alanguissement en est la conséquence : « Le vide de la vie habitue, faute d'événements, à réfléchir longuement même aux moindres » (DM, p. 91). La répétition des phonèmes (« vide de la vie », [v] [i] [d]) imite celle des activités quotidiennes : les jours se répètent sans surprise. Sans doute, l'habitude n'est pas seule en cause et les heures inemployées de Nicolas n'ont rien à voir avec les heures vouées à l'étude d'un Sylvestre Bonnard. Le cas de Nicolas appelle un diagnostic plus précis sur cette temporalité malade, dont voici les symptômes :

On [...] avait restreint [Nicolas] et il s'en tenait là sans impatience ni curiosité. Poli et doux, il demeurerait borné à la pratique d'une existence sans imprévu et sans désirs. Il se suffisait de très peu ; il ne se connaissait pas de souvenirs, rien n'ayant changé en lui ni autour de lui. (DM, p. 32-33)

1. H. de Régnier, *Le Divertissement provincial*, Albin Michel, 1925, p. 197.

2. *Ibid.*, p. 197.

3. Mais le narrateur est vite rattrapé par l'Ennui et finit des jours apathiques dans un asile d'aliénés. C'est bien un lieu hors du temps que ce pavillon perdu au milieu d'un grand parc. De façon significative, l'asile a été fondé par un homme passionné par le siècle de Louis XIV, médecin qui mourra fou lui-même après la guerre, costumé comme le Roi Soleil. C'est que le Dr B... croyait vivre au « Petit Trianon ». Un patient confirme l'idée d'un lieu soustrait au cours ordinaire de l'histoire et dans son délire, Prosper de Boiclos lance cette prédiction : « Tout indique que les temps sont révolus » (*ibid.*, p. 304).

L'aspect sécant de l'imparfait et du participe présent, dans lesquels s'embourbe le récit, traduit efficacement l'enlisement du personnage dans un temps sans repère, dénué d'origine et de direction¹. Le jeune Nicolas vit dans une temporalité suspendue, un présent absolu et sans bornes, isolé aussi bien du passé que du futur, frustré des « souvenirs » comme des « désirs » qui en sont les manifestations psychiques². En vérité, une mère tyrannique le maintient captif dans cette immuable immaturité, en sorte que, privé de devenir, Nicolas de Galandot est condamné à revivre toujours le même épisode traumatisant – dans lequel Julie et Olympia sont des avatars de la même « double maîtresse » – et à demeurer le prisonnier d'un temps bégayant.

On peut remonter à la cause de ce mal. « Le petit nombre d'objets qu'il avait vus ne lui avait donné qu'un petit nombre d'idées » (DM, p. 32). La répétition (« le petit nombre... ») souligne la monotonie et l'étroitesse de son univers. Une éducation bornée et pauvre l'a privé de conceptions plus larges. Nicolas est prisonnier d'un présent étriqué, réduit aux seules données de l'instant. Franck Javourez décèle à l'arrière-plan de l'œuvre de Régnier des références augustinienes. Pour l'auteur des *Confessions*, « le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est la vision directe ; le présent du futur, c'est l'attente³ ». C'est bien ce qui manque à Nicolas pour élargir le champ de son présent : les « souvenirs », qui étendent le présent au passé, et les « désirs », qui l'ouvrent sur le futur⁴. Même son caractère est prévisible, ce qui annule à l'avance toute espèce de futur : « Il n'éprouvait aucun de ces mouvements sourds qui portent parfois à de brusques écarts dont la surprise déconcerte » (p. 55-56). De son présent et de son passé, tant ils sont identiques, on peut prédire son avenir, par récursivité, si bien que « son existence semblait circonscrite d'avance, comme l'ombre au vieux cadran de pierre où son père avait aimé jadis à voir tourner l'heure au soleil » (p. 56). Pour avoir un futur, il faut donc un passé, et un passé propre. Tardivement, cependant, Nicolas se prend à songer au sien. À son habitude, « il ne pensait jamais au passé de sa vie d'autrefois » (p. 209) ; mais à la fin ressurgit malgré lui le souvenir apparemment anodin de son vieux jardinier, enterré jadis ; avant que, au comble de sa misère, asservi par Olympia, il retourne, en imagination, dans son propre « passé »

1. I. Serça analyse ce phénomène, postulant une liaison entre « grammaire et vision du monde » : « l'aspect imperfectif du participe, qui saisit le procès de l'intérieur, en train de se réaliser, fait que celui-ci n'est pas inscrit dans une suite chronologique linéaire : échappant au "temps des horloges", il est, au sens proprement linguistique, "suspendu" » (*Esthétique de la ponctuation, op. cit.*, p. 227-228).

2. Au contraire, certains personnages d'Anatole France ne vivent que de cela, comme le R. P. Adone Doni, de Sienne, qui « vivait dans les images du passé et dans le songe de l'avenir. La notion du temps présent lui était absolument étrangère » (*Le Puits de sainte Claire, op. cit.*, p. 4-5).

3. Saint Augustin, *Confessions*, Livre XI, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 1046, cité par F. Javourez, *Écriture et libertinage, op. cit.*, p. 341.

4. Dans *Le Passé vivant*, c'est le personnage de Jean de François qui voit le temps œuvrer à sa perte. Lui est victime d'une obsession mortifère qui le contraint à revivre un épisode du passé – non pas le sien cette fois, mais celui de son ancêtre homonyme – jusqu'à mourir dépossédé de son existence propre. Les personnages sont donc la proie d'une temporalité déficiente, qui ne progresse plus : sur ce point, les deux récits se rencontrent. Mais ils diffèrent aussi essentiellement : le temps dans lequel vit Galandot est un temps appauvri, réduit au seul présent (quand bien même ce présent répéterait un présent de jadis). Au contraire, le temps vécu par Jean de François est un temps trop riche, et son présent déborde du passé étranger de son aïeul.

(p. 261) – mais bien trop tard.

Un remède (ou plutôt une prévention contre ce mal) existe pourtant. À cet égard, l'abbé Hubertet est un anti-Galandot. Lui est pourvu d'un passé auquel il se plaît, celui des livres ; ce qui ne l'empêche pas (il n'a pas la crainte de Sylvestre Bonnard) de jouir du présent. Les plaisirs cérébraux se combinent pour le mieux aux plaisirs sensuels et l'helléniste et latiniste de qualité qu'est l'abbé sait aussi apprécier, en plus des chefs-d'œuvre réputés impérissables, les fruits qui ne durent qu'une saison, et les poires entre tous. Cette conscience élargie du présent (conscience post-classique si l'on veut), attentive à l'*hic et nunc* tout en étant grosse des possibles du futur et surtout des apports du passé, est sans conteste affinée par la lecture.

La lecture, parce qu'elle est une activité relativement lente¹, réunit les conditions nécessaires à des expériences réellement enrichissantes. La lenteur favorise l'évolution en profondeur, quand la vitesse ne permet qu'une évolution superficielle. Le monde moderne développe des moyens d'évolution horizontaux : les transports, les moyens de communication parcourent la surface de la terre. La lecture, au contraire, développe des moyens d'évolution verticaux, creusant l'intelligence et la sensibilité. « L'affinement, le goût et l'amplitude même de l'intelligence ne sont possibles que dans une société qui a conservé le goût de la lecture² », déclare ainsi René Boylesve. *A fortiori* la lecture des classiques, si l'on en croit Paul Valéry, selon qui, au contraire de l'œuvre classique, « l'œuvre romantique, en général, supporte assez mal une lecture ralentie et hérissée des résistances d'un lecteur difficile et raffiné³ ». Ce lecteur raffiné et lent, c'est justement celui que réclame Boylesve. Henri Poesz, qui a écrit sur lui, obtient toute sa gratitude, car Boylesve ne se sent « vraiment lu et compris que par ces gens peu pressés, qui se donnent la peine de pénétrer et de comparer⁴ ».

Si la lecture est le moyen *ad hoc* de l'expérience, et la lecture de récits en particulier, c'est précisément parce qu'elle installe le lecteur dans une temporalité différente, comme le montre Maurice Blanchot :

Toujours encore à venir, toujours déjà passé, toujours présent dans un commencement si abrupt qu'il vous coupe le souffle, et toutefois se déployant comme le retour et le recommencement éternel [...], tel est l'événement dont le récit est l'approche. Cet événement bouleverse les rapports du temps, mais affirme cependant le temps, une façon particulière, pour le temps, de s'accomplir, temps proche du récit qui s'introduit dans la durée du narrateur d'une manière qui la transforme, temps des métamorphoses où coïncident, dans une simultanéité imaginaire et sous la forme de

1. En soi, mais aussi à cause de certaines contraintes éditoriales. Un certain nombre des romans dont il est ici question ont d'abord fait l'objet d'une parution en feuilleton, imposant à la lecture le rythme lent de ses livraisons.

2. R. Boylesve, « Le théâtre et le livre » (avril 1912, enquête pour *Les Marges*), *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 54.

3. P. Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété II*, *op. cit.*, p. 235.

4. Boylesve poursuit : « Il a deviné ma façon de composer [...]. Il l'a comparée à celle de Hérédia [sic], ingénu, de Porto-Riche, indolent et voluptueux, et, Dieu me pardonne ! de Bossuet et de Racine ». De Bossuet, il aurait la « méthode de tâtonnement intuitif » (note du 29 juin 1917, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 246).

l'espace que l'art cherche à réaliser, les différentes extases temporelles¹.

Le récit contraint le lecteur à expérimenter le temps imposé par la narration, c'est-à-dire à vivre le temps autrement, sur un mode qui ne soit pas celui de la linéarité quotidiennement vécue. L'intuition de Maurice Blanchot trouve aujourd'hui des échos dans la recherche narratologique, et notamment chez Raphaël Baroni. Dans son livre de 2007, ce dernier théorise *La tension narrative*, laquelle entraîne le lecteur dans une autre expérience du temps. Lorsqu'un récit nous captive, une « impatience qui se complait en elle-même » s'empare de nous et « nous tirons de notre insatisfaction provisoire » un « plaisir apparemment paradoxal »². Il faut bien que nous trouvions dans « cette tension ludique » une « jouissance », sans quoi nous sauterions des pages pour connaître immédiatement la fin du récit. Or :

[...] ce qui fait le cœur vivant de la narrativité réside précisément dans cette tension entretenue par le récit, dans ce nœud coulant, toujours plus serré à mesure que nous progressons dans l'histoire, qui nous attache à lui, qui creuse la temporalité par l'attente d'un dénouement incertain, par la crainte ou l'espoir qui en découle³.

Pour produire cette attente désirable, la narration table en fait sur « l'existence d'un double plan de temporalité, le plan du temps représenté [...] et le plan du temps de la communication⁴ », et la tension repose sur les « diverses modalités d'articulation de ces deux plans du récits⁵ », qu'on peut encore appeler plan diégétique et plan déictique. Cela ne signifie pas seulement que la lecture procède par actualisation progressive des séquences narratives ; que le récit s'élabore et se modifie graduellement dans la conscience du lecteur. Le lecteur se livre à une expérience plus pleine du temps : les temporalités rétrospectives et prospectives du récit viennent épaissir la temporalité objectivement vécue. Pour le dire autrement, le temps diégétique redouble le temps déictique pour nous faire éprouver (intellectuellement, émotionnellement) un présent plus plein et plus intense.

L'étude de Proust révèle à Maurice Blanchot ces deux temps⁶. Il y a le « temps [...] réel, destructeur, le Moloch effrayant qui produit la mort et la mort de l'oubli (Comment se fier à un tel temps ? Comment nous conduirait-il à rien d'autre qu'à un nulle part sans réalité ?⁷) ».

1. M. Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 18.

2. R. Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 17.

3. *Ibid.* R. Baroni théorise précisément la tension narrative : « la tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception » (*ibid.*, p. 18). La tension narrative est « un effet poétique qui structure le récit ». Elle ne doit pas être confondue avec l'*intrigue*, dont elle fait la force. L'intrigue relève du domaine compositionnel ; la tension, du passionnel. L'étude de la tension narrative a donc ceci de neuf, par rapport à l'ancienne narratologie, qu'elle s'efforce d'aborder la narration sous l'angle de la réception et des effets émotionnels produits par ses différentes stratégies.

4. *Ibid.*, p. 40.

5. *Ibid.*, p. 42.

6. Parmi d'autres. Voir M. Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, chap. 2, « L'expérience de Proust ».

7. *Ibid.*, p. 20.

À cette anxieuse parenthèse, la littérature apporte peut-être un apaisement. Car il y a aussi le « temps même du récit », « un temps qui n'est pas hors du temps, mais qui s'éprouve comme dehors, sous la forme d'un espace, cet espace imaginaire où l'art trouve et dispose ses ressources¹ ». Ce temps du récit n'est pas seulement un refuge contre le temps réel : il en augmente les possibles. Ce présent « creusé » par l'expérience de la lecture, pour reprendre le mot de Raphaël Baroni, est en effet un présent étendu, – étendu au passé d'abord.

2. Le présent gros du passé (héritage)

En avant-propos de son recueil de contes *Le Pied fourchu*, René Boylesve offre un micro-récit symbolique à la méditation de son lecteur :

J'ai souvent rêvé, tout éveillé, que je marchais sur une plage longue et large, au beau sable fin, mais où d'autres que moi étaient passés depuis que la mer l'avait découverte. (PF, p. 5)

De cette rêverie, il ne livre pas la clef. Est-ce un apologue de sa démarche littéraire ? À coup sûr, marchant sur les pas de ceux qui l'ont précédé, Boylesve s'assume héritier. La nouvelle « Le plaisir des Muses » le laisse entendre. Un jeune homme vient boire à la fontaine des Muses. Celles-ci s'étonnent qu'il n'en devienne pas fou et l'une d'elles l'interroge : « Qui donc es-tu, toi de qui l'œil est serein, l'organe pur et la contenance assurée ? ». Ce à quoi il répond simplement : « J'ai des maîtres » (PF, p. 72), dont une majestueuse polysyndète vante les pouvoirs :

Il énuméra de beaux noms illustres dont les syllabes sonores tintèrent en ce lieu riche en échos, comme le choc des cymbales d'airain. Et l'admirable vertu de ces noms évoquait la Fable ingénieuse et poétique, les célèbres disputes de l'esprit que le langage parfait a rendues immortelles, et la ligne des monts qui clôt le ciel d'un contour net, et le noble dessin des marbres, et la mer variée et fertile en symboles. Enfin, par la piété merveilleuse de ce jeune homme, il sembla que toute la beauté jusqu'alors semée par le monde se retrouvât alors agitée d'une vie renouvelée, et l'entourât lui-même, et l'ornât. Il bénéficiait du passé glorieux que son culte ressuscitait. (p. 73)

Le culte rendu à ces maîtres profite au jeune homme et c'est ce qui lui confère son assurance et sa sérénité. Au demeurant, la transmission est à l'honneur dans les trois ensembles romanesques, qui mettent en scène des couples de maîtres et de disciples, Jacquette et son parrain le baron de Chemillé, l'abbé Hubertet et Nicolas, l'abbé Coignard et Jacques Tournebroche², pour n'évoquer que les principaux.

1. *Ibid.*, p. 22.

2. Dans le projet initial, Jacques devait avoir plus d'importance que son maître, qui lui vole la vedette (voir M.-C. Bancquart, *Anatole France. Œuvres*, La Pléiade, t. II, p. 1047). Le maître a le beau rôle chez France et le disciple, plus en retrait, fait valoir la pensée de son maître plus que son maître ne fait valoir la sienne. L'élève ne dépasse pas le maître et s'en tient à un rôle testimonial. Le dispositif énonciatif du *Puits de sainte Claire* (1895) est un coup d'essai avant celui des *Contes de Jacques Tournebroche* (1908), où l'élève, discrètement retranché dans un récit cadre réduit au minimum, laisse parler son maître dans les récits conservés. Jacques Tournebroche fixe les paroles volantes de l'abbé Coignard comme le narrateur du *Puits de sainte Claire* celles du R. P. Adone Doni, recueillies près d'un puits à Sienna.

Pour Proust comme pour Boylesve, l'écrivain gagne sa « distinction » et sa « noblesse » dans la fréquentation des maîtres, et à son sens, « ignorer certain livre, certaine particularité de la science littéraire, restera toujours, même chez un homme de génie, une marque de roture intellectuelle¹ ». Dans une note, il précise que « la distinction vraie, du reste, feint toujours de ne s'adresser qu'à des personnes distinguées qui connaissent les mêmes usages, et [qu']elle "n'explique" pas ». Il donne en exemple Anatole France :

Un livre d'Anatole France sous-entend une foule de connaissances érudites, renferme de perpétuelles allusions que le vulgaire n'y aperçoit pas et qui en font, en dehors de ses autres beautés, l'incomparable noblesse².

Au début de sa carrière, Jules Lemaitre remarquait déjà chez France ce surcroît de réalité qui, dans son œuvre, résulte de sa faculté à intégrer les éléments venus du passé. « Je ne sais pas d'écrivain en qui la réalité se reflète à travers une couche plus riche de science, de littérature, d'impressions et de méditations antérieures³ », admire-t-il. Il ajoute que chez France, les choses, « outre qu'elles se réfléchissent les unes dans les autres, [...] se réfléchissent encore dans les livres avant de se réfléchir dans son esprit⁴ ». Marie-Claire Bancquart voit la même qualité : « Il faut qu'il transpose, qu'il reflète le journal de sa sensibilité et de sa réflexion à travers des intercesseurs⁵ ». Ce faisant, France n'est pas seulement l'hôte des vieux auteurs : réciproquement, ceux-ci donnent corps à sa pensée. Si une analogie biologique peut illustrer le rapport entre les anciens et ce moderne, leur rapport relève plus de la symbiose que du parasitage.

Une écriture riche intègre ce qui la précède et les fruits du passé (personnel ou non) ensementent l'œuvre. Pour Nancy Huston, le récit, en particulier, a cette propriété de tirer du passé (et de l'avenir) la substance même de son écriture :

Raconter : tisser des liens entre passé et présent, entre présent et avenir. Faire exister le passé et l'avenir dans le présent. (Singulièrement : par l'écriture⁶.)

Le récit entretient les différentes temporalités. *Relater*, c'est (étymologiquement) établir des rapports (*relatus*), créer les liens entre les événements ordonnés par la relation, liens logiques et chronologiques. Ce constat peut être reconduit à l'échelle métalittéraire : les esprits organisateurs (les esprits classiques) s'inscrivent de leur propre chef dans de grands récits chronologiques, ceux des généalogies intellectuelles et sensibles⁷. Être classique, c'est désirer être

1. M. Proust, « Pastiches et mélanges », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 189.

2. *Ibid.*

3. Cité par Ch. Le Goffic, *Les romanciers d'aujourd'hui* (1890), *op. cit.*, p. 180.

4. *Ibid.*, p. 181-182.

5. M.-C. Bancquart, « Introduction », *Anatole France. Œuvres*, La Pléiade, t. I, p. XXIII.

6. N. Huston, *L'espèce fabulatrice*, *op. cit.*, p. 20.

7. Cette attention généalogique dépasse la seule préoccupation littéraire chez Régner, à qui ne déplaisent pas les gens issus d'une lignée historique, comme si le cachet d'une famille prestigieuse leur donnait un surcroît

le maillon d'une chaîne d'héritiers (un maillon qui n'est pas la réplique exacte de ceux qu'il prolonge).

Selon T. S. Eliot, même, est classique « le poète [qui] a conscience de ses prédécesseurs, et nous, conscience des prédécesseurs derrière son œuvre, comme nous pouvons avoir conscience des traits ancestraux d'une personne, qui est en même temps un individu unique¹ ». Walter Benjamin complète cette pensée : les hommes qui renient le passé souffrent de « pauvreté ». L'homme moderne, à ce titre, est celui qui est « dépouillé de[s] oripeaux² » du passé :

Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l'« actuel³ ».

Pourtant, de nos jours, assurément, on n'a jamais tant œuvré à conserver le patrimoine culturel, on n'a jamais prétendu avec autant d'empressement préserver les héritages artistiques et intellectuels. On pourrait se réjouir de cette richesse entretenue. Mais les bonnes intentions, en la matière, ne suffisent pas et peuvent même agir à contre-emploi. Stéphane Zékian pose le problème sur un cas précis : les Classiques du XVII^e siècle, après la Révolution, accèdent au statut de *classiques*, faisant leur entrée dans le panthéon des belles lettres. Stéphane Zékian doit l'épigraphe de son livre à Robert Musil :

Mais ce qui semble plus incompréhensible à mesure qu'on y réfléchit, c'est que, les choses étant ce qu'elles sont, l'on élève des monuments précisément aux grands hommes. Ne serait-ce pas une perfidie calculée ? Comme on ne peut plus leur nuire dans leur vie, on les précipite, une pierre commémorative au cou, au fond de l'océan de l'oubli⁴.

Le tapage commémoratif, sciemment ou non, fait du bruit autour des œuvres au point de les rendre inaudibles. Le monument classique bâti par le XIX^e siècle est, on peut le craindre, un monument aux morts, des morts maquillés qui ne ressemblent plus guère aux vivants qu'ils étaient. Au demeurant, Walter Benjamin pense que même à vouloir préserver les œuvres en l'état, on les abîme au contraire :

De quel péril les phénomènes sont-ils sauvés ? Pas seulement, et pas principalement du discrédit et du mépris dans lesquels ils sont tombés, mais de la catastrophe que représente une certaine façon de les transmettre en les « célébrant » comme « patrimoine ». – Ils sont sauvés lorsqu'on met en évidence chez eux la fêlure. – Il y a une tradition qui est catastrophe⁵.

d'identité : « Je ne suis pas snob, mais j'aime les gens bien élevés, qui habitent de belles maisons. Je ne déteste pas que leurs noms soient des noms illustres dans l'histoire, évoquant un passé de hauts faits, de grandes charges » (C., 1933, p. 859). De même, Boylesve est sensible au cachet des grands noms : « Il y a des noms qui me ravissent. Parmi ceux de l'ancienne noblesse française, combien ont une euphonie délicieuse ! » (note sans date, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 139).

1. T. S. Eliot, « Qu'est-ce qu'un classique ? » (1944), art. cité, p. 346.

2. W. Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 368.

3. *Ibid.*, p. 372.

4. R. Musil, *Œuvres pré-posthume*, 1965, trad. Ph. Jaccottet, cité par S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.* (épigraphe).

5. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle* (1939), Cerf, 1997, p. 490 ; cité par C. Jouhaud, *Sauver le Grand Siècle ?*, *op. cit.*, p. 7.

En conséquence, Christian Jouhaud orthographe « Grand-Siècle » ainsi, les deux majuscules indiquant la consécration de cette période mythifiée, et le trait d'union la fêlure mise en évidence par Walter Benjamin.

Aussi l'histoire littéraire risque-t-elle de détruire les classiques qu'elle consacre. L'histoire ordonne, regroupe, établit des dates, dans une tentative de conjurer l'oubli¹, ce qui nuit à son objet :

En sous-traitant nos souvenirs à une béquille calendaire bientôt devenue prothèse, nous form[ons] un cortège en pilotage automatique. Dans cette mémoire impeccable et glacée, dénuée du moindre risque comme d'un quelconque engagement, on cherch[e] en vain l'empreinte d'un désir, l'empire chronologique recyclant la chair mémorielle dans l'impersonnalité d'un exercice scolaire².

Anatole France, encensé sous la Troisième République³, a assurément souffert des entreprises de commémoration dont il a fait l'objet. Son nom est connu de tous ; les rues, boulevards, quais, stations de métro s'en accoutrent ; mais bien rares sont ses lecteurs désormais, en dehors du milieu universitaire. Anatole France célébré a usurpé l'identité d'Anatole France écrivain. Il se peut bien que Régnier soit trop optimiste quand il compte sur les stèles et les statues pour maintenir la mémoire d'un grand homme⁴.

Mais aujourd'hui, quelles peuvent bien être « les conditions de possibilité de l'immortalité littéraire quand le temps historique sort de ses gonds ? » ; quelle place faire aux œuvres du passé dans un monde à ce point « futurocentré »⁵ ? On peut penser que la conservation du patrimoine est un vœu pieux à une époque qui, comme la nôtre, est trop sollicitée par l'avenir pour être réellement disponible au passé.

L'histoire littéraire, poursuit Stéphane Zékian, a causé cet autre tort aux Classiques qu'en les incluant dans l'histoire, elle écorne quelque peu leur éternité auto-proclamée. Il y a incompatibilité : historiques, les Classiques ne peuvent plus être éternels (anhistoriques). Le XIX^e siècle, en « renégoci[ant] l'immortalité des auteurs canoniques », entreprend le « deuil d'une contemporanéité universelle du classique »⁶. Par ailleurs, l'histoire n'empêche pas la fétichisation des classiques, laquelle, à terme, leur est nuisible : par un travail de « désancrage référentiel », les classiques, idéalisés, pâtissent d'une « crispation mémorielle »⁷. Domestiquée, « toilett[ée] »

1. « Quand tout va trop vite, le recours aux dates reste encore la meilleure parade pour conjurer la peur de l'amnésie. Plus que d'un auteur ou d'une œuvre, on se souvient d'abord de ne pas oublier » (*ibid.*, p. 8).

2. S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*, p. 8.

3. Voir A. Compagnon, *La Troisième République des lettres*, *op. cit.*

4. Dans un article, il considère les efforts du comité chargé d'élever un monument à la gloire de Leconte de Lisle. Il accorde de l'importance à ce genre d'effigies, aide-mémoire publique : « C'est aussi bien offrir à l'admiration un rappel moral que lui procurer un appui concret. C'est contribuer à la persistance d'une renommée dans les mémoires trop facilement surchargées et trop aisément oubliées. L'emploi du marbre ou du bronze pour conserver durablement les traits d'un visage est un signe de respect envers la pensée qui anima la forme humaine dont on a cherché à reproduire pour jamais la particularité passagère » (« Au Luxembourg », *Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 52).

5. S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*, p. 12.

6. *Ibid.*, p. 125.

7. *Ibid.*, p. 257.

par « l'intervention patrimoniale », la référence classique se trouve « immortalis[ée] et pétrifi[ée] d'un seul et même mouvement »¹. Walter Benjamin partage encore cette conscience du danger de transformer les œuvres vives d'hier en « héritage culturel ». Si les vivants ont une dette envers les morts, celle-ci consiste pour lui à retrouver dans leurs œuvres émoussées par la transmission le tranchant de la révolte qui est à leur origine.

Régnier a ce souci d'un héritage maintenu vivant. Il a conscience de ce que la littérature antérieure apporte à son œuvre et pour lui, « lire, c'est s'ensemencer » (C., 1910, p. 630), écrit-il par un bel emploi réfléchi de ce verbe métaphorique. À d'autres moments pourtant, une crainte le gagne, celle que l'héritage des Anciens ne vienne au contraire parasiter sa propre créativité. Ainsi écrit-il, lors d'un moment d'abattement en 1922 : « Travail difficile et mauvais, trop de lectures qui m'encombrent la mémoire... » (C., 1922, p. 785). C'est là le revers de l'héritage, dont il faut se nourrir sans s'étouffer. Régnier aurait pu s'exclamer à la suite de Flaubert, exaspéré : « par combien d'études il faut passer pour se dégager des livres, et qu'il en faut lire ! Il faut boire des océans et les repisser² ». Ce même Flaubert qui écrit quelques mois plus tard qu'« il faut savoir les maîtres par cœur, les idolâtrer, tâcher de penser comme eux, et puis s'en séparer pour toujours³ ».

Comme Régnier et Flaubert, Anatole France partage cette foi en un nécessaire héritage aussi bien que cette peur de l'influence. L'angoisse est forte, chez lui, de voir son œuvre ensevelie sous les livres produits en quantité. Mais il faut dire que cette peur concerne moins les livres du passé que ceux des temps contemporains, à l'heure où il s'en imprime toujours davantage.

De façon plus tragique encore, Régnier n'a pas seulement peur pour ses livres ; de bonne heure, c'est pour sa vie même qu'il redoute leur emprise :

Quel vide en mon passé vécu parmi les livres...

Oh, les livres, comme j'ai abusé d'eux – ils ont mangé mes rêves. Lorsque je redescends par-delà les années, je retrouve les songes d'autrui, mais ma vie à moi, que fut-elle ? Je l'ai prise aux autres, elle est liée à leurs rêves, elle dort aux feuillets qu'ils ont écrits... (C., 1887, p. 107)

Anatole France prête à Sylvestre Bonnard la même conscience d'un équilibre précaire entre l'héritage bénéfique et nourricier et l'influence qui ruine l'originalité et étouffe la vie intérieure. Régnier anxieux se répète pour aide-mémoire : « Penser moins à ce qu'on a lu, penser à soi uniquement » (C., 1888, p. 136).

Toutefois, mis à part ces quelques réserves, les trois romanciers demeurent attachés aux legs de leurs prédécesseurs, et non par nostalgie. L'« Allégorie de l'amant des Grâces », conte de René Boylesve, est instructif à cet égard. Le roi Étéocle prétend reconstruire les vieux temples. La foule le traite de fou et s'insurge :

1. *Ibid.*, p. 12-13.

2. G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 8-9 mai 1852, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain, Présentation et choix de G. Bollème*, Éditions du Seuil, 1963, p. 73.

3. G. Flaubert, lettre à Louis Colet, 25 septembre 1852, *ibid.*, p. 91.

- Nous avons assez entendu ânonner les vieillards...
- Oui, ils ont tous déraisonné : parlons de l'avenir ! (PF, p. 64)

La moralité du conte, c'est que l'avenir ne peut se bâtir que sur le passé. Lorsqu'il est question de désigner un prêtre pour le temple rebâti, le roi répond, à chacun des noms évoqués :

- Fort bien, mais qu'il dise le nom de son père !
- Il ne le connut jamais !
- Qui garantit sa probité ? (PF, p. 66)

Les générations passées sont la caution des présentes et le roi désigne finalement « Chronostène dont les pères avaient posé les pierres des murailles d'Orchomène » (p. 66). Sous ce nom, on entend deux racines grecques : *chronos*, « temps » et *stenosis*, « rétrécissement ». Est-ce à dire que cet homme, en qui s'effectue une condensation du temps, porte en lui la somme des générations précédentes, et leur sagesse ? Savoir « dire le nom de son père » : Anatole France en fait le cœur même de l'enseignement du « Chanteur de Kymé » – derrière lequel se cache Homère, justement nommé à la fin du conte – qui apprend son art aux enfants : « Nommez les héros par leur nom et par le nom de leur père, afin que ces noms ne se perdent pas » (PF, p. 147), leur enjoint-il.

On peut comprendre les choses ainsi : être héritier, ce n'est pas seulement conserver le legs des ascendants ; c'est en constituer un pour les descendants. Être héritier, c'est laisser un héritage ; c'est s'inscrire, surtout, dans une chaîne générationnelle qui, du passé, mène à l'avenir, dans une solidarité des époques. Les modernes sont tout entiers préoccupés d'avenir ; et Walter Benjamin leur donne tort, avançant l'idée que nous nous devons aussi à nos ancêtres. Son raisonnement est le suivant. À l'échelle individuelle d'abord, il constate que notre conception de l'avenir est conditionnée par notre passé :

Il ne peut y avoir de bonheur susceptible d'éveiller notre envie que dans l'atmosphère que nous avons respirée, avec des hommes à qui nous aurions pu parler, des femmes qui auraient pu se donner à nous¹.

Nous ne pouvons rêver le futur qu'à l'aune de ce que nous désirons au présent. De la même façon, les hommes du passé ont désiré un futur : ce futur, c'est en partie notre présent, désormais. En conséquence, notre présent, parce qu'il a été le futur des hommes du passé qui lui ont confié leurs espoirs, leur appartient également. « L'avenir est un lieu commode pour y mettre des songes » (OJC, p. 157), déclare l'abbé Coignard. Or l'avenir de l'abbé, personnage du XVIII^e siècle, c'est le présent d'Anatole France (avant d'être le nôtre au surplus), et Anatole France joue de ce relativisme. L'injonction de ne pas manquer aux rêves des ancêtres est également interrogée par *Le Passé vivant* de Régnier. L'ancêtre de Jean de François, qui n'a pas pu assouvir ses désirs au

1. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 428.

présent, charge son descendant de les réaliser – du moins, du moins Jean le comprend-il ainsi. Le jeune homme s'interroge : « ne sommes-nous pas morts déjà bien des fois en chacun de nos aïeux avant de vivre en nous-mêmes pour y mourir à notre tour ? Ne revivons-nous pas, plus que nous ne vivons ? » (PV, p. 262). Walter Benjamin semble engager un dialogue avec l'auteur du *Passé vivant* :

Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont plus connues ? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser¹.

De son côté, France fait tenir au Dr Trublet ces propos :

Ce sont [les morts] qui nous gouvernent ; nous leur obéissons. Nos maîtres sont sous ces pierres. Voici le législateur qui a fait la loi que je subis aujourd'hui, l'architecte qui a bâti ma maison, le poète qui a créé les illusions qui nous troublent encore, l'orateur qui nous a persuadé avant notre naissance. [...] En eux est la force, la suite et la durée... Qu'est-ce qu'une génération de vivants, en comparaison des générations innombrables des morts ? Qu'est-ce que notre volonté d'un jour, devant leur volonté mille fois séculaire ?... Nous révolter contre eux, le pouvons-nous ? Nous n'avons pas seulement le temps de leur désobéir² !

Leurs impressions sont les mêmes : comme Régnier, comme France, Benjamin perçoit chez les vivants les fantômes des défunts, qui continuent d'exercer sur eux leur influence et d'infléchir leurs désirs. Mais la conclusion de Régnier n'est pas celle de France et de Benjamin, pour qui il faut accueillir la « prétention » des morts sur nous-mêmes. Au contraire, le roman de Régnier montre à quel point il est dangereux de céder aux caprices des ancêtres. Dans sa faiblesse, Jean est poussé à satisfaire les espoirs que son aïeul semble avoir placés en lui ; il en mourra, aliéné.

Là où, sans doute, Régnier et Benjamin s'entendent parfaitement, c'est sur la façon de traiter le passé en sorte qu'il demeure vivant. Parce qu'il est romancier, Régnier en fait le retraitement. L'historiographie éloigne le passé dans un lointain révolu ; le roman l'avive au contraire par l'illusion de sa présence. Benjamin lui donnerait raison, lui qui mesure le danger des discours menaçant de figer l'histoire, sous couvert de la préserver. En vérité, les « biens culturels » institués sont pour le philosophe le « butin » d'une guerre qui a établi à leur place les maîtres actuels ; et leur patrimonialisation mine par avance tout « surgissement fugitif »³ du passé. Il recommande donc de se méfier de tout « mouvement de transmission⁴ », qui consolide les visions dominantes. Régnier répondrait peut-être que le roman, genre individuel par excellence, permet au contraire de « brosser l'histoire à rebrousse-poil⁵ » en se tenant à distance de tout

1. *Ibid.*, p. 428-429.

2. A. France, *Histoire comique*, *op. cit.*, p. 221-222.

3. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », art. cité, p. 433.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

mouvement officiel. Si ce n'est le romancier, l'historiographe doit du moins veiller sans cesse à « arracher la tradition au conformisme qui est le point de la subjuguier ». Pour cela, il lui faut retrouver la vie du passé, c'est-à-dire retrouver la force vive des promesses dont il était jadis rempli.

Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté¹.

Régnier a conscience de ce paradoxe qui veut que les morts soient « mortels » et qu'il faille les protéger dans les legs qu'ils nous ont faits : il a « toujours pensé que la possession de quelqu'une de ces reliques créait à qui les possédait un devoir envers elle » et que nous leur devons « secours et protection »². Anatole France, de même, a parfaitement senti combien le passé était fragile entre les griffes d'un présent brutal et aveugle. On comprend mieux, dès lors, pourquoi, selon Benjamin, nous nous devons aux ancêtres : pour nous prémunir en retour contre les discours monolithiques et autoritaires, qui voudraient réécrire le passé, afin de mieux contrôler le présent. Dans une scène grinçante de *La Révolte des anges*, des chefs-d'œuvre sont détériorés par les caprices de circonstances bien triviales. Pour se venger d'un compagnon infidèle, marchand d'art, Zéphyrine n'hésite pas à « labour[er] du fer de son vieux riflard la *Gimblette* de Fragonard, le saint François fuligineux du Gréco, et les vierges et les nymphes et les apôtres, et faisait sauter les ors du Fra Angelico³ ». L'urgence de sauver le passé nous concerne donc très directement et Benjamin le comprend de la sorte :

[Les] choses [...] raffinées et spirituelles prennent une part vivante à la lutte et agissent rétrospectivement dans les profondeurs du temps. [...] De même que certaines fleurs tournent leur corolle vers le soleil, le passé, par un mystérieux héliotropisme, tend à se tourner vers le soleil qui est en train de se lever au ciel de l'histoire⁴.

Le topos selon lequel le passé est cause de l'avenir est détourné de façon subtile. Pour Benjamin, le temps n'est pas unidirectionnel et n'obéit pas à un principe finaliste. Le philosophe ne postule pas que l'avenir est causé par le passé, mais que le passé participe *rétroactivement* à son élaboration, dans une interaction avec l'avenir, à double sens. La formule de Rémi Brague touche juste : « il faut savoir que nous avons été l'avenir de notre passé pour pouvoir devenir le passé de notre avenir⁵ ». Si le présent est gros du passé aussi bien que de l'avenir, la question de l'héritage et celle de la postérité apparaissent donc étroitement entrelacées, ce qu'a bien compris Anatole France :

1. *Ibid.*, p. 431.

2. H. de Régnier, « Pontchartrain », art. cité, p. 264.

3. A. France, *La Révolte des anges* (1914), Calmann-Lévy, p. 263. Heureusement, la suite du roman nous apprend que ces œuvres étaient des copies.

4. *Ibid.*, p. 430.

5. R. Brague, *Modérément moderne*, *op. cit.*, p. 364.

Le passé nous est caché comme l'avenir ; nous vivons entre deux nuées épaisses, dans l'oubli de ce qui fut et l'incertitude de ce qui sera. Et pourtant la curiosité nous tourmente de connaître les causes des choses et une ardente inquiétude nous excite à méditer les destinées de l'homme et du monde¹.

Boylesve aussi perçoit les deux questions dans leur interdépendance. Le roi de son « Allégorie de l'amant des Grâces » s'exaspère contre ses contemporains, qui « ne savent plus où ils sont nés, ne chérissent pas un toit où passent des ombres vénérées, et ils abandonnent leurs enfants qui s'allient à des étrangères² » (PF, p. 61). Les trois écrivains, de fait, se voient aussi bien comme les légataires d'une culture d'Ancien Régime que comme les testateurs de leurs propres œuvres, et pour eux c'est tout un. Pour Régnier, c'est le soin accordé au passé qui assure à Michelet sa propre postérité, car « nulle mémoire n'est plus palpitante en nous que celle de Michelet ; lui qui évoqua tant de vies en est resté vivant à jamais³ ». Pour marcher vers le futur, Régnier assure qu'il faut nécessairement regarder par dessus son épaule, au contraire des Surréalistes qui, à la même époque, censurent une bonne partie de la bibliothèque universelle. C'est à cette condition qu'un avenir prometteur peut mûrir au présent.

3. Le présent gros du futur (postérité)

« Gagner une mémoire collective future⁴ » est, selon Judith Schlanger, le moteur même de la création. Deux issues attendent l'œuvre au sortir de son actualité : l'oubli ou la consécration. L'œuvre vieillit irrémédiablement, mais Albert Thibaudet discerne deux manières de vieillir, l'une, enviable, accordant à l'œuvre la « patine du temps », l'autre, regrettable, l'affligeant du « noir du temps »⁵. Il s'agit ici d'étudier les stratégies que les trois écrivains mettent en place pour gagner l'une, en évitant l'autre.

« Dans l'âge le plus tendre, je nourrissais le désir de m'illustrer sans retard et de durer dans la mémoire des hommes⁶ ». Le narrateur du *Livre de mon ami*, sous couvert duquel Anatole France rédige une autobiographie fantasmée, affirme l'aspiration précoce du romancier. Régnier, de même, manifeste de bonne heure son souci de durer dans la mémoire des hommes. Il semble d'ailleurs avoir rêvé au titre d'immortel dès les premières années de sa carrière d'écrivain. Parmi

1. A. France, *Sur la pierre blanche* (1905), Calmann-Lévy, 1921, p. 55.

2. On croit entendre l'apostrophe d'*Atala* (1801) de Chateaubriand : « Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger, et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères ! »

3. H. de Régnier, « Michelet », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 40. Dans une autre mesure, l'attachement au passé d'un Jean de Tinan, mort prématurément, jeune écrivain qui cultivait une allure Jeune-France, lui assure une forme d'éternité : « Jean de Tinan, par une sorte de coquetterie anachronique, prenait un certain plaisir à sembler dater d'hier et même d'autrefois. Ce n'était, je crois bien, qu'une manière de laisser entendre qu'il datait de toujours » (« Un jeune homme », *ibid.*, p. 193).

4. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 81.

5. A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Éditions Stock, Delamain et Bouteleau, 1936, p. 29 *sqq.*

6. A. France, *Le Livre de mon ami*, 1885, Calmann-Lévy, 1921, p. 59.

les documents conservés par Régnier, on trouve une coupure de journal datée du 12 décembre 1889 et intitulée « Le 40^e fauteuil », où il est question de la candidature du dramaturge Henry Lavedan¹. Avant même d'obtenir son fauteuil, il se montre pourtant très lucide sur le genre de consécration qu'offre le présent ; et il raille la prétendue immortalité que confère l'élection académique :

La mortalité académique a fait six sièges vacants et, pour ces six sièges, il y a bien trente candidats. Je n'en suis pas : ils sont trop. Je veux bien entrer au théâtre, mais je veux un billet et non pas faire la queue au guichet, comme les concierges. (C., 1909, p. 604)

La métaphore théâtrale minimise la majesté académique et montre l'orgueil de Régnier, écrivain racé qui entend bien marcher vers la postérité sur un tapis rouge. Cette hauteur n'est pas seulement aristocratique ; elle signifie qu'à ses yeux, la véritable gloire est décrétée par l'avenir seul. Et il manifeste de temps à autre le souci de ce qu'il lui réserve :

Mon écriture ne sera pas beaucoup plus difficile à déchiffrer que celle de Stendhal. Seulement, dans cinquante ans, aura-t-elle un déchiffreur ? (C., 1922, p. 786)

Il affecte le plus souvent une forme de désinvolture (« Je ne fais plus de vers. J'en ai fait assez pour que la postérité y choisisse les deux ou trois précis qui me "représenteront", et ce sera bien ainsi », C., 1935, p. 882) ; néanmoins cette préoccupation grandit à mesure qu'il prend de l'âge.

Après France, René Boylesve, à la demande de Régnier, revient sur ses premiers élans d'écrivain, à l'âge de sept ans :

Je faisais volontiers bande à part et je lisais tout seul en un coin le *Magasin Pittoresque*. C'est là que je vis un petit récit de la mort de Lamartine. Et jamais rien au monde, je ne me l'explique pas, ne me fit tant d'effet que cette évocation d'un grand poète dont je n'avais jamais entendu parler qui vivait dans un chalet de Passy entouré de lévriers et qui prisait ! [...] je demandai à mes parents, pour mes étrennes, de me faire cadeau de cahiers de papier blanc².

Ce récit a ceci de curieux que le désir d'écrire lui est venu par le modèle d'un écrivain décédé, envié précisément dans ce statut d'écrivain mort et célèbre. En un sens extrême, on peut dire que Boylesve avait alors moins l'ambition de devenir un écrivain écrivain, qu'un écrivain défunt déjà parvenu au faite de sa gloire. De la même façon, Régnier se regarde lui aussi « au futur antérieur », depuis le point de vue des hommes du futur, c'est-à-dire, étrangement, comme un écrivain du passé. Aussi avance-t-il, peut-être pour se rassurer, qu'« on pourrait soutenir cette opinion : qu'importe ce que les contemporains peuvent penser de mes œuvres ! Si elles sont bonnes, j'ai une justice à espérer de la postérité » (C., 1891, p. 268).

1. Cette coupure est recensée sous la cote Ms. 6301-4 (Bibliothèque de l'Institut).

2. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 1^{er} janvier 1919, F. 229, Ms. 6285, Bibliothèque de l'Institut. Régnier interroge Boylesve pour préparer son discours de réception à l'Académie française.

Sans doute, dans l'idéal, les trois écrivains aspirent-ils à une forme d'éternité pour leur œuvre, quand bien même celle-ci n'aurait que peu à voir avec l'éternité au sens courant, c'est-à-dire au sens chrétien. Diderot attribue deux mots à deux réalités différentes, et il ne confond pas la « postérité » à laquelle tend le philosophe et l'« éternité »¹ des croyants. La première place modestement ses espoirs dans l'avenir ; la seconde dans le Jugement dernier et la fin des temps. L'avenir, lui, est mal assuré et imprévisible sur le long terme. France s'en montre très lucide en prédisant son propre destin littéraire : « Loin d'être infaillible, la postérité a toutes les chances de se tromper. Elle est ignorante et indifférente » (« Sur le quai Malaquais », VL1, p. 112). Ce faisant, France rappelle tacitement le principe romantique selon lequel le mépris collectif est un signe d'élection, et qu'il n'y a pas de génie sans opprobre public présent ou futur. C'est encore une manière, néanmoins, de parier sur sa fortune, et sur le petit nombre de lecteurs à venir qui, à l'écart du dédain global, sauront apprécier les mérites de son œuvre.

De la même manière, René Boylesve anticipe la défaite probable en jouant au « jeu de qui perd gagne », pour reprendre l'expression de Sartre à propos de Flaubert. Henri de Régnier, dans la *Réponse au discours de réception* de son ami sous la coupole, souligne le peu d'empressement de celui-ci à diffuser son œuvre. Jeune, Boylesve n'a guère cherché à se rapprocher des cénacles littéraires, plaçant ses nouvelles dans des revues sous des pseudonymes divers, « apport[ant] grand soin à éviter autant que possible les moyens de [se] faire connaître ». D'ailleurs, Régnier lui-même n'a pas cherché à s'assurer de gloire *post mortem* bien éclatante, comme le constate Bertrand Vibert :

[...] les honneurs et la gloire ont peu fait pour le bonheur de Régnier de son vivant, et il n'est pas sûr que cet homme discret ait beaucoup tenu à se survivre : « Et surtout, après moi, pas de Société d'Amis ! » confie-t-il peu de temps avant sa mort. Peut-être même ne serait-il pas pour lui déplaire que le monument de son œuvre devînt pareil à ces châteaux abandonnés, qui menacent ruine et que presque plus personne ne visite, sinon peut-être un promeneur solitaire doué d'une âme de poète².

Comme Boylesve, Régnier n'a que peu d'estime pour la plupart de ses contemporains et il montre un certain orgueil à être rejeté du tout-venant, comme s'il y avait là un gage de qualité littéraire. Telle est son attitude lorsqu'à la création de sa pièce, *La Gardienne* (1892), il « connu[t] l'honneur d'être sifflé³ ». Sûr de sa valeur, il fait peu de cas même du jugement

1. « La postérité pour le philosophe, c'est l'autre monde de l'homme religieux ». R. Brague cite ici Diderot (voir *Modérément moderne, op. cit.*, p. 307). De son côté, A. Thibaudet n'est pas très loin de cette pensée lorsqu'il conçoit plusieurs systèmes de l'histoire littéraire, le premier fondé sur la division en époques, faites d'événements littéraires ; le second établi sur la pensée religieuse, qui « consiste à organiser une histoire selon une raison éminente, une idée supérieure qu'elle est appelée à réaliser » (*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, op. cit.*, p. IX).

2. B. Vibert, « Introduction » à *La Canne de Jaspe, op. cit.*, p. 213. P. Besnier se pose la même question à propos de cette « curieuse prière : était-ce si menaçant ? Régnier avait-il un si mauvais souvenir des Amis de Marcel Proust [société dont il était président] ? Ou plus profondément est-ce une volonté de disparaître complètement ? » (*Henri de Régnier, op. cit.*, p. 443-444).

3. H. de Régnier, « Jules Lemaitre », *De mon temps, op. cit.*, p. 57.

des Académiciens. Il se félicite de la médiocre réception de ces hommes qu'il juge eux-mêmes médiocres, et c'est pourquoi l'accueil très tiède que lui réserva Albert de Mun ne l'a pas affecté outre mesure : « J'ai donc été accueilli à l'Académie avec la malveillance la plus honorable », rapporte-t-il à l'aide d'un oxymore expressif. Se donnant de plus prestigieuses mesures, il y voit une « façon de rappeler l'accueil fait à Vigny par le comte Molé ». Il conclut d'ailleurs sur un ton définitif : « Cette malveillance, d'ailleurs, ne m'a guère chagriné. Le jugement de M. de Mun est frappé d'incompétence » (C, 1912, p. 642). Régnier espère-t-il en un succès posthume, qui soit la fonction inverse du mépris présent ? À certains moments, il affirme pourtant n'être « pas du tout de ces auteurs qui en appellent à la postérité de l'injustice de leurs contemporains » et estime même avoir « été traité par eux mieux qu'[il] ne le méritai[t] » (C., 1910, p. 629).

Ce qui importe surtout à Régnier, c'est d'être reconnu par les personnes qu'il estime, fussent-elles en nombre réduit. France prête le même sentiment à Sylvestre Bonnard et lui fait dire modestement : « Mon nom est peu connu, mais c'est celui d'un membre de l'Institut, et c'est assez pour moi que mes amis ne l'oublient pas¹ », comme si la seule reconnaissance souhaitable tenait dans un petit cénacle d'admirateurs choisis. René Boylesve ne se désole pas, lui non plus, de son succès presque confidentiel :

[...] en définitive, je ne suis pas un auteur pour grand public. J'aurais pu l'être à une époque... où le public sans doute était moins grand².

Moins grand, mais plus considérable. Il confie cependant ses espoirs à l'avenir, dans les propos liminaires du *Carrosse* :

Il vaut mieux avoir l'air de chuchoter de toutes petites choses au niveau des oreilles des fourmis que de simuler qu'on embouche les trompettes du jugement dernier. Quelqu'un se trouvera, un jour ou l'autre, pour juger la valeur des choses qui auront été dites ou d'aussi bas ou d'aussi haut. (CLV, p. 10)

Jean-Louis Vaudoyer se montre paradoxalement confiant lui aussi, au lendemain de la mort de son ami :

Du vivant de Boylesve, ses livres ne touchaient qu'un public relativement restreint. Nous ne croyons point qu'avec le temps ce public s'élargisse beaucoup. Ainsi l'audience de Boylesve ne risquera-t-elle pas de perdre en qualité ce qu'elle gagnerait en quantité³.

Chez les trois écrivains sourdent pourtant des doutes. Pas plus que le jugement contemporain, celui de la postérité n'est fiable à coup sûr, si bien que Bergeret, le personnage d'Anatole

1. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 60.

2. R. Boylesve, « Lettre au R. P. ***, S. J. » (avril 1920), *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 121.

3. J.-L. Vaudoyer, *Souvenirs de la rue des Vignes*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. II, 1931, p. 70.

France, conclut qu'« il n'y a pas de postérité¹ ». Le portrait grotesque qu'Évariste fait de Fragonard dans *Les dieux ont soif*² illustre bien les grossières erreurs dans lesquelles la postérité peut tomber. Elle condamne parfois des artistes dont on fera l'éloge, comme elle se détournera d'artistes mineurs qu'on encensait³. France s'en amuse souvent. Dans son *Histoire comique*, il raconte comment la pierre tombale de Jean Racine, enterré à Saint-Étienne-du-Mont, s'est retrouvée par erreur dans la petite église de Magny-Lessart, faisant mentir l'épigraphe *Hic jacet nobilis vir Johannes Racine*⁴. Régnier n'accorde pas davantage de confiance en ceux à qui sont confiés les destins des œuvres, et ses doutes le conduisent à ces mélancoliques suppositions : « Les gens qu'a connus Chamfort sont pour beaucoup dans l'immortalité de son esprit ; peut-être que les imbéciles qui m'entourent seront la cause de mon oubli » (C., 1889, p. 197).

Régnier est hanté par le sentiment de « l'insécurité des temps⁵ ». Loin d'être rassuré par les efforts que font ses contemporains pour préserver les œuvres, Régnier y voit plutôt le signe paradoxal des destructions opérées, qu'ils masquent :

Ce soin que nous avons [de l'œuvre d'art] est moins peut-être un signe de notre sollicitude qu'une marque de notre barbarie. [...]

En effet, rien ne nous renseigne mieux qu'un musée sur ce double instinct de l'homme, à la fois destructeur aveugle et conservateur minutieux de ce qu'il a créé. Il n'hésite pas à détruire et montre pour ce qui a survécu à la destruction des tendresses inattendues⁶.

En conséquence, vouloir passer à la postérité apparaît comme une vanité. Anatole France est sous l'emprise de cette impression. Même les « belles images » réputées « immortelles » de Racine ne tiennent pas devant « les enseignements scientifiques de notre siècle » qui nous apprennent « que l'homme ne construit rien pour l'éternité⁷ ». Anatole France serait donc un classique affligé d'une conscience moderne, un classique malheureux qui ne pourrait plus pleinement adhérer aux credos du classicisme.

La vanité de graver son nom ou son œuvre dans la mémoire collective frappe son M. Bergeret. Une saynète héroï-comique du *Mannequin d'osier* lui fournit l'occasion de le dire. Sur un banc public, le professeur aperçoit un nouveau « grafitto » : « C'était une inscription érotique et commémorative par laquelle Narcisse énonçait dans une forme concise et simple, mais grossière

1. A. France, *L'Anneau d'améthyste*, op. cit., p. 202.

2. Voir DS, p. 39.

3. Avec beaucoup de mordant, le narrateur des *Nouvelles Leçons d'amour dans un parc* déplore le dédain posthume du poétaillon fictif Alcindor. Il en chante longuement les ironiques louanges : « Je prends sur moi de vous affirmer que c'était un homme inspiré, maître parfait du beau langage français par lui assoupli au rythme de Malherbe et du grand Ronsard, ses ancêtres ; plus habile que Racine en la science amoureuse et ayant trouvé le moyen d'ajouter à la grâce, à la fantaisie, à la raison de La Fontaine ce quelque chose qui ne s'est reproduit que des siècles plus tard et qui descend au fond de nos cœurs, comme le font le souvenir nostalgique, la chimère de l'espérance, le parfum des sous-bois ou des blés mûrs, la vue de la mer mouvante, des crépuscules et de ces belles nuits où toutes choses semblent immobilisées dans une extase sans fin... » (LAP2, p. 14).

4. A. France, *Histoire comique*, op. cit., p. 192-193.

5. H. de Régnier, « L'endroit frais », *Sujets et paysages*, op. cit., p. 322.

6. *Ibid.*, p. 321-322.

7. A. France, « Notice », dans Racine, *Œuvres complètes*, éd. Lemerre, t. I, 1874.

et malséante, les plaisirs goûtés par lui-même sur ce banc, sans doute à la faveur de la nuit indulgente, dans les bras d'Ernestine ». Cette inscription inspire à M. Bergeret cette tirade grandiloquente :

– Ô vain désir de gloire ! Nous voulons vivre dans la mémoire des hommes. À moins d'être très bien élevés et gens du monde, nous voulons qu'on sache nos amours et nos joies, comme nos peines et nos haines. Narcisse ne croit avoir triomphé d'Ernestine que si l'univers l'apprend¹.

Cette prétention est d'autant plus vaine que le futur n'est pas prédictible ; partant, toute postérité demeure hypothétique. Dans les propos préfaciels des *Opinions de monsieur Jérôme Coignard*, qui sont une synthèse de ses réflexions sur la postérité, Anatole France s'étend sur le sentiment de la « vanité d'écrire » qui le tenaille. Il revient sur le fait que Jacques Tournebroke n'a pas cherché à imprimer les œuvres de feu son maître :

[...] formé par un si bon maître, il jugeait sainement de la gloire littéraire, et l'estimait à sa valeur, c'est-à-dire autant comme rien. Il la savait incertaine, capricieuse, sujette à toutes les vicissitudes et dépendant de circonstances en elles-mêmes petites et misérables. Voyant ses contemporains ignorants, injurieux et médiocres, il n'y trouvait point de raison d'espérer que leur postérité devînt tout à coup savante, équitable et sûre. [...] Nous sommes presque assurés que, grands et petits, elle nous réunira dans l'oubli et répandra sur nous tous l'égalité paisible du silence. (OJC, p. 5-6)

Il y a ici deux arguments. D'abord, il n'y a aucune raison de tableer sur une justice de la postérité, constituée d'hommes faillibles². Ensuite, quand bien même la postérité saurait choisir avec discernement, elle est elle-même promise à la disparition et ne représente rien à l'échelle des temps géologiques. Céline écrira plus tard qu'« invoquer sa postérité, c'est faire des discours aux asticots », signifiant combien il est absurde de vouloir imprimer la mémoire d'hommes qui eux-mêmes mourront. Anatole France promet à tous le même silence, dans le fond des âges. Il poursuit :

Mais, si cette espérance nous trompait par grand hasard, si la race future gardait quelque mémoire de notre nom ou de nos écrits, nous pouvons prévoir qu'elle ne goûterait notre pensée que par ce travail ingénieux de faux sens et de contresens qui seul perpétue le génie au travers des âges. [...] Ce qu'on admirera de nous dans l'avenir nous deviendra tout à fait étranger. (p. 6-7)

Quand même une œuvre transiterait apparemment dans les mémoires, c'est au prix d'une dénaturaison qui, au fond, rendrait égale sa destruction pure et simple. Si la postérité n'est pas fiable, il n'y a donc pas que de sa faute : les temps changent et entraînent d'inéluctables erreurs de réception.

1. A. France, *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 222-223.

2. Dans le conte du « Chanteur de Kymé » (*Sous l'invocation de Clio*), un aède chante ses récits sublimes lors d'un banquet. Il est brutalement interrompu par un esclandre entre deux bouviers. Il en conçoit un désir de disparaître sur-le-champ, dégoûté des hommes.

Mais les conditions de diffusion des œuvres, à l'âge moderne, aggravent encore les risques de voir s'anéantir les œuvres. Anatole France formule cette idée récurrente, variation sur « ceci tuera cela » de Victor Hugo : le livre est tué par les livres. Loin de favoriser sa diffusion, l'impression à gros tirage, l'abondance des publications noient le chef-d'œuvre, pépite perdue dans un océan de boue. Les « dégoûts » saisissent le promeneur des quais de Seine « devant la boîte à deux sous où le soleil et la pluie dévorent lentement des pages écrites pour l'immortalité » (OJC, p. 4), note-t-il dans une ironie âpre. Régnier a le même vertige : « Qu'advient-il de ces milliers de pages imprimées où l'encre est encore à peine sèche et qui, chaque semaine, chaque jour, se présentent à la gloire ou à l'oubli¹ ? ».

Les conditions mêmes de diffusion nuisent à la visibilité du chef-d'œuvre. La publicité, qui prend alors son essor, laisse René Boylesve amer :

Les contemporains – et même la postérité – jugent rarement une œuvre ; ils jugent le rayonnement qu'une œuvre a su produire autour d'elle. C'est à un degré extraordinaire que l'œuvre littéraire est pure affaire de suggestion. D'où l'importance première, pour un auteur, d'organiser sa légende².

La réclame vaut mieux que la qualité d'une œuvre lorsqu'il s'agit de la promouvoir. Walter Benjamin pointe un autre problème. À l'origine de la tendance moderne à ne rien produire pour durer, il trouve une explication concrète. Il part du constat que les civilisations qui ne disposent pas (ou peu) de moyens techniques pour reproduire les œuvres doivent d'emblée les concevoir « pour durer éternellement³ ». À l'époque de France et de Régnier, si les livres sont imprimés depuis longtemps, les gros tirages et la distribution sont considérablement facilités par la technique, si bien que, de plus en plus, les œuvres perdraient leur vocation à durer.

René Boylesve tire une nouvelle de toutes ces considérations, « Les tiroirs vides⁴ ». Charles Semaine, romancier, connaît un franc succès dans les années 1880. Une chute de cheval met fin à ses jours. Ses romans, purement commerciaux, sont vite oubliés. Mais le narrateur, qui l'a bien connu, revient sur les circonstances de sa succession. Il se rappelle l'ouverture de tiroirs par la veuve et exécutrice testamentaire du romancier. Il est stupéfait de les trouver vides, car il connaissait à son ami une œuvre secrète : le médiocre romancier à succès cachait un talentueux écrivain. C'était là sa stratégie : obtenir d'abord les lauriers de la foule pour jouir d'une visibilité, et ensuite livrer son œuvre véritable au public acquis, après sa mort. Il disait : « comme M. de Chateaubriand je préfère parler du fond de mon cercueil⁵... ». Son tort, c'est d'avoir eu confiance en une épouse vengeresse, qui détruisit tous ses manuscrits. Une nouvelle fois, les aléas du sort priment devant la valeur de l'œuvre.

1. H. de Régnier, « Un roman et un romancier », *Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 132.

2. R. Boylesve, note du 5 avril 1913, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 216.

3. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), art. cité, p. 83.

4. R. Boylesve, « Les tiroirs vides », *Les Deux Romanciers*, J. Ferenczi & fils, 1926.

5. *Ibid.*, p. 77.

Malgré ces doutes sur l'opportunité de ménager des fortunes littéraires, il faut reconnaître que Régnier, plus que France peut-être et plus que Boylesve assurément, a mis tous ses efforts au service de la mémoire d'autrui. Il est un acteur conscient de son rôle et soigne toujours, dans ses chroniques, l'image des autres écrivains pour la postérité, par respect, alors même qu'il vilipende certains d'entre eux à l'écart de ses cahiers. Adoptant lui-même une posture digne pour le futur, il sait étouffer les petites rancunes et aversions personnelles. Le « satire de pissotière » (C, 1889, p. 184) qu'est Verlaine dans le secret de son journal n'est pas celui dont il brosse le portrait dans l'article livré au public¹, ni le Catulle Mendès (« L'immonde Mendès : une cervelle de couille », C, 1887, p. 101) qu'il peint avec une relative magnanimité dans l'article de souvenir qu'il lui consacre².

À chaque occasion, Régnier rend hommage aux écrivains défunts, à commencer par ceux qui viennent de disparaître (Michelet, Vigny, Hugo...³). Il épie leur naissante postérité, à laquelle il contribue d'ailleurs lui-même. Ainsi, non seulement il donne un article à la mort de Mallarmé⁴, mais il récidive un an plus tard par un article anniversaire intitulé « Souvenir de Valvins⁵ » et, à mesure que la mémoire de son maître s'éloignera dans le temps, il lui consacra d'autres articles, luttant contre la menace d'oubli.

On le prend souvent à déplorer les négligences des commémorations et ses contemporains décédés suscitent toute son attention⁶, de la comtesse de Noailles à Edmond de Goncourt⁷, jusqu'à Francis Poictevin⁸, pourtant éreinté tout au long des *Cahiers*, et dont on le prend à déplorer « l'injuste oubli ». Non qu'il éprouve tout à coup une grande admiration pour son œuvre ; mais, comme d'autres, Poictevin « fut une curieuse figure d'un temps [...] disparu » et cela seul suffit à son intérêt⁹. Régnier redoute peut-être sa propre déchéance posthume.

Toujours est-il qu'il se fait le redresseur de tort de la postérité, sachant reconnaître l'intérêt d'œuvres vers lesquelles ne le portent pas ses penchants naturels. C'est peut-être aussi que ces œuvres, une fois leurs auteurs basculés dans l'Au-delà, se voient conférer un prestige qu'elles n'avaient pas dans leur actualité.

Son attention particulière va aussi à ceux qu'une mort prématurée a empêchés d'entrer comme ils l'auraient mérité au Panthéon des belles lettres. *Nos rencontres* recueillent dans ce

1. H. de Régnier, « Verlaine », *Nos rencontres*, *op. cit.*, p. 35-48.

2. H. de Régnier, « Catulle Mendès », *De mon temps*, *op. cit.*, p. 46-53.

3. Voir H. de Régnier, *Figures et caractères*, *op. cit.*

4. Dans cet article, recueilli dans *Figures et caractères*, il se propose de « fixer l'émotion immédiate que son fantôme brusquement définitif donne à ceux qui ont connu le cher vivant » (*op. cit.*, p. 116).

5. *Ibid.*

6. « Il faut le dire : nous fêtons assez petitement nos grands hommes [...]. J'attendais pourtant beaucoup du centenaire de Balzac », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 157.

7. Voir H. de Régnier, *De mon temps*, *op. cit.*

8. H. de Régnier, « Francis Poictevin », *ibid.*, p. 98-106.

9. De même, il note l'« injustice faite [au] destin littéraire » de « P.-J. Toulet » (*ibid.*) ou l'injuste éclipse des années 1920-1930 que subit l'œuvre des Goncourt (« Chez Goncourt », *ibid.*).

but des articles en l'honneur de Marcel Schwob ou d'Ephraïm Mikhaël, ce dernier était décédé « au seuil d'un glorieux avenir salué de tant d'espérance¹ ».

Justicier des destinées littéraires, il refuse aussi des laisser-passer. Le vicomte de Guerne, poète parnassien, lui semble un trop complaisant imitateur de Leconte de Lisle pour mériter des lauriers posthumes². Il ne donne pas cher non plus du destin de Robert de Bonnières, chroniqueur au *Figaro* qui pâtura de « ce qu'a d'éphémère la tâche du journaliste³ ». Dans « Le buste de Boulogne⁴ », buste à l'effigie de Sainte-Beuve, prochainement inauguré, il juge sans aménité celui qui, dit-il, était intransigeant avec l'œuvre d'autrui. Régnier ordonne la cérémonie et endosse le rôle du faiseur de postérité, choisissant pour les micro-monuments qu'il érige à la mémoire de feu ses contemporains des poses plus ou moins dignes. La confrontation de Verlaine et de Heredia⁵, ainsi, dessert le premier, entrevu ivre mort dans son taudis, tandis que parallèlement, il choisit de se remémorer le superbe Heredia plein de verve, celui d'avant la maladie. Tel est le privilège du souvenir, qui choisit l'époque qu'il veut revivre.

Quant à Anatole France, qui tint lui aussi une rubrique littéraire en vue, il lui est arrivé également de soustraire à l'oubli certains contemporains disparus. Il surtitre explicitement son article sur Saint-Cyr de Rayssac : « Un poète oublié » (VL2, p. 105 *sqq.*). On doit à ce poète un recueil publié en 1877 de façon posthume, que le chroniqueur du *Temps* s'est lui-même chargé de rééditer. Le jeune homme est mort en 1874 à l'âge de trente-six ans et Anatole France s'efforce de lui trouver au moins quelques lecteurs pour réparer les torts de la fortune : « Je me figure que ce poète peut plaire à quelques délicats » (p. 114), allègue-t-il.

En somme, et les trois hommes en ont bien pris la mesure, parier sur l'avenir demande de l'adresse et surtout une certaine audace. C'est plus vrai encore au début du XX^e siècle, où l'avenir apparaît de moins en moins lisible, si l'on en croit Paul Valéry :

[L']état présent, qui est notre œuvre, amorce nécessairement un certain avenir, mais un avenir qu'il nous est absolument impossible d'imaginer, et c'est là une grande nouveauté. Elle résulte de la nouveauté même du présent que nous vivons. Nous ne pouvons pas, nous ne pouvons plus, déduire du passé quelques lueurs, quelques images assez probables du futur, puisque nous avons, en quelques dizaines d'années, reforge, reconstruit, organisé aux dépens du passé, (c'est-à-dire en le détruisant, en le réfutant, en le modifiant en profondeur), un état des choses dont les traits les plus remarquables sont sans précédent et sans exemple⁶.

En poursuivant sa pensée, ne peut-on pas espérer, malgré tout, qu'en renouant avec le passé, il deviendra possible, à nouveau, d'entrevoir l'avenir ? C'est l'attitude que semble adopter les trois écrivains dans leur attachement aux classiques.

1. H. de Régnier, « Ephraïm Mikhaël et Pierre Quillard », *Nos rencontres, op. cit.*, p. 104.

2. H. de Régnier, « Le vicomte de Guerne », *ibid.*, p. 131-142.

3. H. de Régnier, « Robert de Bonnières », *ibid.*, p. 145.

4. H. de Régnier, « Le buste de Boulogne », *Figures et caractères, op. cit.*

5. H. de Régnier, « Heredia », *Vues, op. cit.*

6. P. Valéry, « La politique de l'esprit » (conférence donnée le 16 novembre 1932), *Variété III, op. cit.*, p. 197-198.

Dans un article inaugural de sa carrière critique, « Plaisir aux classiques », Barthes assume une lecture romantique des Classiques, en s'autorisant des Classiques eux-mêmes : « la suprême élégance des Classiques c'est qu'on y puisse aller par des voies ennemies ; d'ailleurs, toutes y mènent¹ ». Toutes y mènent, en vertu du fait que « la littérature classique est un échiquier où l'on voit toujours des coups nouveaux ; réputée conformiste, elle prête aux vues les moins conformistes² ». Si France, Régnier et Boylesve ont pu investir des formes aux allures classiques, c'est qu'elles ne sont pas un moule rigide où se couler, mais une glaise qui reste à modeler. Le classicisme est un mythe et à ce titre, il se prête à différents investissements sensibles.

Anatole France étend ses considérations à toutes les œuvres devenues classiques, c'est-à-dire celles qui ont su subsister à travers le temps :

Chaque génération d'hommes cherche une émotion nouvelle dans 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 qu'aux œuvres d'art ou de poésie dont quelques parties sont obscures et susceptibles d'interprétations diverses. (JE, p. 100)

Italo Calvino stipulera à son tour que « *Toute relecture d'un classique est une découverte, comme la première lecture*³ ». Comme Calvino et comme Barthes, France s'accommode de ce qu'Umberto Eco appellera plus tard une « utilisation⁴ » des œuvres. Son personnage, M. Bergeret, renchérit :

Nous accrochons nos idées à la lettre des vieux textes. Chaque génération imagine à nouveau les chefs-d'œuvre antiques et leur communique de la sorte une immortalité mouvante⁵.

Ainsi explique-t-il l'immortalité des œuvres classiques, souvent mal entendue. Cette « immortalité mouvante » se comprend comme la somme de toutes ses mortalités.

Si les Classiques de l'Ancien Régime, en particulier, se prêtent à des lectures actualisantes, c'est en raison de leur ouverture. Barthes dit encore, à propos de Racine, parangon du Classicisme, que c'est « sa transparence même qui fait de Racine un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide, mais éternellement offerte à la signification⁶ ». Aussi Racine se prête-t-il à tous les nouveaux discours (critique psychanalytique, biographique, etc.⁷), grâce à « un art inégalé de la disponibilité, qui lui permet de se maintenir éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique⁸ ». Barthes élargit

1. R. Barthes, « Plaisir aux Classiques » (1944), art. cité, p. 46.

2. *Ibid.*, p. 47.

3. I. Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, *op. cit.*, p. 9. C'est le quatrième point.

4. U. Eco oppose deux lectures, la lecture savante qui cherche à reconstituer le sens originel (ou *interprétation*) et la lecture personnelle (ou *utilisation*), qui investit l'œuvre d'un sens nouveau, quitte à la subvertir et sans se soucier d'anachronisme (voir E. Eco, *Lector in fabula* (1979), Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 3. 4. « Utilisation et interprétation », p. 73 *sqq.*). Opposé au pragmaticien Richard Rorty, Eco réproouve l'« utilisation » dans ses ouvrages postérieurs.

5. A. France, *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 333-334.

6. R. Barthes, « Avant-propos », *Sur Racine* (1963), *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 1993, p. 986.

7. Barthes lance une invitation : « essayons sur Racine, en vertu de son silence même, tous les langages que notre siècle nous suggère » (*ibid.*, p. 987).

8. *Ibid.*, p. 986.

pourtant cet art à toute littérature digne de ce nom. La disponibilité, c'est pour lui « l'être même de la littérature » :

Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre [...]. [O]n ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : les sens passent, la question demeure. Ainsi s'explique, sans doute, qu'il y ait un être trans-historique de la littérature ; cet être est un système fonctionnel dont un terme est fixe (l'œuvre) et l'autre variable (le monde, le temps qui consomment cette œuvre).¹

En somme, l'œuvre classique, comme l'est celle de Racine, c'est celle qui possède « un sens tremblé, et non un sens fermé² ». Italo Calvino n'est pas loin de le penser, mais il se situe du point de vue de la conception, et non de la réception. Pour lui, la richesse des classiques n'est pas dans les interprétations qu'ils autorisent ; elle est programmée dans leur écriture même : « *Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire*³ ». Paul Valéry concilie les deux points de vue : « Le changement d'époque, qui est un changement de lecteur, est comparable à un changement dans le texte même ». Le plaisir de pouvoir lire encore La Fontaine ne doit pas entretenir en nous l'illusion « que nous lisions celui même des contemporains de l'auteur. Ce qu'ils prisait le plus, peut-être nous échappe-t-il ; ce qu'ils regardaient à peine nous touche quelquefois étrangement⁴ ». De la même façon, on peut légitimer une lecture anachronique de Régnier ou de Boylesve. D'après Roland Barthes, c'est la nature même du classicisme qui le permet. Prenant à rebours la fameuse « clarté française » qu'on attribue aux classiques, il écrit :

Les Classiques furent clairs, d'une clarté terrible, mais si clairs que l'on pressent dans cette transparence des vides inquiétants dont on ne sait, à cause de leur habileté, s'ils les y ont mis ou simplement laissés. Un classique ne dit pas tout, tant s'en faut [...] ; il dit un peu plus que ce qui est évident, en sorte qu'à force de clarté, il n'y a nulle part de plus fatigante obscurité, de silence plus térébrant que la pensée classique⁵.

Paradoxalement, la concision classique serait telle qu'elle laisserait des zones d'ombres, où loge un sens toujours nouveau. Ce sont précisément ces béances ouvertes dans le langage, cette polysémie qui ferait l'« actualité permanente » des classiques. Régnier ou France ont pu être, grâce à ce phénomène, des lecteurs anachroniques des Classiques. Nous pouvons bien à notre tour être des lecteurs anachroniques de Régnier et de France, s'ils s'inscrivent, même partiellement, dans une filiation classique. Au reste, c'est peut-être la conscience de ce phénomène qui leur dicta leur orientation classique, stratégique.

1. *Ibid.*, p. 986-988.

2. *Ibid.*, p. 987.

3. I. Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, *op. cit.*, p. 9. C'est le sixième point.

4. P. Valéry, « Au sujet d'Adonis » (1920), art. cité, p. 82.

5. Roland Barthes, « Plaisir aux classiques », art. cité, p. 46-47. Les classiques, comme La Fontaine, disaient eux-mêmes laisser quelque chose en suspens dans leur œuvre : « [...] Je tiens qu'il faut laisser/ Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser » (« Les Lapins », *Fables*, X, 14, 1678).

Il est vrai que le XIX^e siècle a progressé vers une approche toujours plus historienne du Classicisme. Néanmoins, l'idée d'un classicisme intemporel est tenace dans les esprits, les Classiques du Grand Siècle étant considérés comme un « dépôt sacré¹ ». Au début du XX^e siècle, l'idée est encore largement répandue que les classiques, sortis du temps, survivraient ainsi à son œuvre destructrice. Selon André Thérive, c'est par sa langue classique que France, parce qu'« il a nié [...] l'utilité et la noblesse de toutes les modes périssables », tient une « place dans l'histoire de la langue française », une place qui n'est en rien « délimitée dans le temps »². Quelques années après sa disparition, Renée Dunan manifeste la même foi pour René Boylesve et pour sa langue aussi juste que sobre et concise :

Il déteste la couleur vive, qui dissimule par trop l'idée à laquelle seule il tient. Il écrit brièvement, en pesant chaque vocable au trébuchet de son intelligence vive et avertie. [...] Lorsque les professeurs qui ont en charge de déterminer les réussites dans les candidatures à l'immortalité, se seront aperçus de tout cela, René Boylesve deviendra classique³.

Au sujet de Régnier, c'est René Lalou qui formule ses espoirs. D'après l'historien qui, il est vrai, considère surtout le poète, « jamais il ne glisse jusqu'aux confessions romantiques, et c'est dans l'attitude classique du poète lyrique qu'il entend se présenter devant la postérité⁴ ».

Prenant de la hauteur critique, Pascale Casanova établit une corrélation entre la valeur accordée aux œuvres littéraires et la durée de validité du système esthétique dans lequel elles s'inscrivent. « Plus la durée de validité de la reconnaissance [d'un livre] est longue et plus le degré de légitimité [littéraire] est élevé », constate-t-elle, en remarquant symétriquement combien le « cycle court » des « processus de consécration »⁵ dévalorise les succès de librairie.

La modernité, en effet, institue un processus de production et de réception des œuvres incompatible avec leur durée dans le temps. Boylesve y voit une sanction automatique : la mode instaure l'obsolescence programmée de ses produits. Dans *Le Confort moderne*, Jean-Paul Pouchard, jeune homme futile, vend son mobilier « modern style » sitôt acheté ou presque, lorsque la mode vire aux arts décoratifs allemands. Il observe ailleurs que « lorsqu'on s'essouffle pour produire quelque chose de singulier, il est fatal que le produit soit monstrueux et non viable » et que les « excentricités qui brillent et qui étonnent [...] sont frappées de caducité dans un bref délai »⁶. Paul Bourget donne raison à Boylesve : les styles modernes sont démodés à courte

1. Voir la conclusion de l'ouvrage de S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*

2. A. Thérive, « La langue d'Anatole France », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 19 avril 1924, p. 2.

3. R. Dunan, *La philosophie de René Boylesve* (1933), *op. cit.*, p. 92-93.

4. R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours* (éd. 1940), *op. cit.*, t. I, p. 183.

5. P. Casanova, « Le méridien de Greenwich », art. cité, p. 117.

6. R. Boylesve, *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 2. Valéry lui fait écho en examinant le cas de Huysmans, dont le « langage visant toujours à l'inattendu et à l'extrême de l'expression [...] porte en soi des promesses de mort, des certitudes de délaissement pour cause de singularité ». Pour le poète des *Charmes*, la langue classique est un gage pour la postérité (« Souvenirs de J.-K. Huysmans », *Variété II*, *op. cit.*, p. 295). W. Benjamin

échéance, car les sociétés qui les voient naître sont éphémères. Les sociétés décadentes, tout particulièrement, finissent rasées par les barbares, comme les littératures qu'elles produisent :

Ces littératures non plus n'ont pas de lendemain. Elles aboutissent à des altérations de vocabulaire, à des subtilités de mots qui rendront ce style inintelligible aux générations à venir. Dans cinquante ans, la langue des frères de Goncourt, par exemple, ne sera comprise que des spécialistes¹.

Mais ce penseur de la Décadence s'en fait une raison et même une revendication :

Qu'importe ? Le but de l'écrivain est-il de se poser en perpétuel candidat devant le suffrage universel des siècles ? Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure².

Mais en fin de compte, Bourget rejoint France dans un même scepticisme et ces lignes auraient pu être écrite par l'auteur de *La Rôtisserie de la reine Pédauque* :

Outre qu'il est assez puéril de croire à l'immortalité, puisque les temps approchent où la mémoire des hommes, surchargée du prodigieux chiffre des livres, fera banqueroute à la gloire, c'est une duperie de ne pas avoir le courage de son plaisir intellectuel³.

Simplement, avec une même conscience historique, le plaisir intellectuel de France le porte vers les Classiques, quand celui de Bourget le conduit aux Décadents et aux styles cultivant un raffinement sibyllin. L'un lutte contre la disparition quand le second y trouve des beautés. Valéry, qui penche pour la lutte, assure que le classicisme seul, sorte de pierre philosophale littéraire, a l'art de transmuter l'éphémère en éternel ; mais au prix de patientes recherches :

Ce ne fut jamais un jeu d'oisif que de soustraire un peu de grâce, un peu de clarté, un peu de durée, à la mobilité des choses de l'esprit ; et que de changer ce qui se passe en ce qui subsiste⁴.

La langue classique a depuis longtemps acquis une réputation d'immortalité. C'est pourquoi elle constitue une stratégie bien compréhensible de la part d'auteurs aspirant à durer dans les mémoires. Être classique au sens esthétique-linguistique (c'est-à-dire adopter les normes édictées par les Classiques des différents âges) paraît un bon moyen de devenir classique au sens historique (c'est-à-dire d'appartenir au canon).

commente la pensée de Valéry : « À cette volonté parfaitement vaine de se distinguer se substitue chez Valéry la volonté de durer, de faire durer le récit. Mais la durée de l'écrit est tout autre chose que l'immortalité de l'écrivain et, dans bien des cas, s'est produite sans cette dernière. C'est la durée, non l'originalité, qui caractérise l'œuvre classique en littérature, et Valéry a cherché sans relâche les conditions de cette durée » (« Paul Valéry » (1931), *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 324). Barthes leur donnera la réplique à son heure : « Les classiques apprennent à bien écrire ; ils enseignent surtout que bien écrire ne va pas sans bien penser. Le style de bonne narration française, le jargon philosophique, l'écriture artiste, la prophétie obscure, tout cela s'effrite après avoir causé quelques sensations ; mais la prose dense, qu'elle soit lourde ou incisive, des grands Classiques, mais leurs vers sensuels tiennent à la pensée comme la chair à l'os » (« Plaisir aux Classiques », art. cité, p. 48).

1. P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine : théorie de la décadence* (1883), *op. cit.*, t. I, p. 22.

2. *Ibid.*, p. 22-23.

3. *Ibid.*, p. 23.

4. P. Valéry, « Au sujet d'Adonis », art. cité, p. 55.

Plusieurs visions se croisent. D'aucuns voient la langue classique comme un outil transhistorique, capable de traverser des époques très différentes. Stéphane Chaudier étudie la « prose classique du XX^e siècle ».

Nul ne songe à contester le jugement intuitif selon lequel le style d'Anatole France, d'André Gide, de Raymond Radiguet, François Mauriac, Jacques Chardonne, Julien Green, Albert Camus, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Patrick Modiano, Pascal Quignard ou Pierre Michon est plutôt « classique » ; [...] car il y a un air de famille entre les écrivains « classiques » du XX^e siècle, une ressemblance qui tient non à un imaginaire ou à une idéologie, mais bien à l'usage d'une langue¹.

On peut le comprendre ainsi : l'usage d'une langue classique, fût-elle un « artefact moderne », réunit des écrivains bien différents, et cette parenté constitue un groupe fort, quoique hétéroclite, capable, ensemble, de traverser le temps et de faire corps.

D'autres explications sont avancées. André Thérive soumet ce paradoxe, à savoir que la langue littéraire surtout élaborée à l'âge classique est une langue morte, mais que c'est précisément parce que c'est une langue morte qu'elle accède au statut de langue immortelle, – immortelle parce que hors du temps, dorénavant « supérieur[e] aux instabilités de la vie² » et aux risques de péremption. Langue déjà morte et embaumée, elle n'encourt plus de dégradation.

User d'une langue atemporelle serait donc un moyen de contourner l'obsolescence des langues modernes, à l'heure où s'imposent de plus en plus, dans la modernité même, la conscience tragique d'une détérioration de la mémoire collective et d'une périssabilité subséquente des œuvres.

Cette langue trouve sa durabilité dans diverses causes. Anatole France l'explique d'abord par sa propension à la brièveté, qui serait un gage de durée dans les mémoires : « Il faut être léger pour voler à travers les âges. Le vrai génie français est prompt et concis » (« Demain », VL2, p. 198). Peut-être est-ce dans ce dessein que Régnier adopte aussi l'écriture aphoristique. Bernard Roukhomovsky commente en ce sens un fragment des *Pensées* de Pascal :

De fait, le fragment 618 cristallise une réflexion sur les vertus rhétoriques de la forme brève, à commencer par celles qui lui sont imputées par la tradition : performance mnémonique (cette « manière » est celle qui « s'insinue le mieux, qui demeure le plus dans la mémoire ») et vocation citationnelle (elle est « celle qui se fait le plus citer³ »).

Deux facteurs se combinent donc pour expliquer la fortune des écritures brèves, leur pouvoir pénétrant qui fait leur impact d'une part et d'autre part leur petit format : ce bagage intellectuel voyage d'autant mieux de discours en discours qu'il est léger.

1. S. Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cité, p. 281.

2. A. Thérive, *Le français, langue morte ?*, Plon-Nourrit, 1923, cité par G. Philippe, *La langue littéraire, op. cit.*, p. 20.

3. B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves, op. cit.* La pensée 618 est la suivante : « La manière d'écrire d'Épictète, de Montaigne et de Salomon de Tultie, est la plus d'usage, qui s'insinue le mieux, qui demeure le plus dans la mémoire et qui se fait le plus citer ».

La langue classique dure non seulement par son aspect bref (qui ne concerne qu'un pan de la production classique), mais aussi par sa volonté de liaison (qui en concerne un autre). C'est Walter Benjamin qui établit la corrélation entre style lié et durée dans les mémoires :

Aux endroits où l'auteur, emporté par son élan, est allé droit au tout, où il s'est cru dispensé d'assembler pierre sur pierre, où il n'a pas vu les joints, et, ne les voyant pas, ne les a pas comblés – c'est là que s'installe la moisissure du vieillissement¹.

Le style lié, au contraire, marque la mémoire, qui lui attache d'autant plus de prix qu'il apparaît extrêmement soigné (« un des attributs [du] parfait [...] est la continuité² »).

Le classicisme de France, de Boylesve et de Régnier peut donc être interprété comme un pari pour gagner la postérité, mais c'est un pari en partie perdu. C'était sans compter sur l'évolution des esprits, la survalorisation des avant-gardes, le culte rendu à tout ce qui est nouveau, inédit, inouï : le scénario prévu n'est pas celui qui a finalement eu lieu.

Comment expliquer cette déroute ? La stratégie paraissait pourtant pertinente et Régnier n'a pas agi inconsidérément en s'immiscant dans une filiation littéraire de haut vol :

Toujours, et de tout temps, les jeunes gens qui se préparent au noble service des Muses font la veillée d'armes et se cherchent des parrains. Ils tournent leur pensée vers leurs aînés pour trouver en eux un conseil et un exemple. Il n'y a rien de servile dans ce désir très filial qui lie par l'admiration les poètes de tout à l'heure aux poètes d'hier³.

Mais Régnier se trompe s'il se fie à ces paternités littéraires, qui cesseront bientôt d'être des cautions pour la postérité. Boylesve, lui, a l'intuition que l'autorité classique ne sera plus un gage dans l'avenir. La limpidité classique, pressent-il, ne garantit pas qu'une œuvre soit relue avec passion, au contraire :

La recette du Succès a été donnée par Voltaire. C'est, je crois, dans une lettre, où il dit que la fortune de Dante est remarquable parce que l'œuvre de ce poète n'est à peu près lisible par personne, mais que deux ou trois vers de lui sont dans toutes les mémoires⁴.

C'est avec un certain cynisme qu'il invite en conséquence ses pairs à « édifier patiemment une œuvre inextricable ou obscure, mais parsemée de quelques pensées ou au besoin de mots qui puissent paraître suggérer des dessous profonds » :

[...] Vous aurez des thuriféraires et des élèves ; on commentera éperdument votre néant ; on trouvera mille sens divers où vous n'en avez pas mis un.

Si vous aviez commis l'imprudence d'avoir une pensée nette, elle ne compterait jamais que pour une⁵.

1. W. Benjamin, « Paul Valéry » (1931), art. cité, p. 324.

2. *Ibid.*, p. 326.

3. H. de Régnier, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain » (1900), *Figures et caractères*, op. cit., p. 314.

4. R. Boylesve, *Feuilles tombées*, op. cit., p. 302-303.

5. *Ibid.*

La clarté classique rend le texte lisible ; elle n'induit pas qu'il soit lu.

Brunetière donne lui aussi la stratégie classique perdante, pour une autre raison :

[...] quiconque a d'abord été reçu d'un applaudissement universel de ses contemporains, et, ainsi, payé de sa gloire en monnaie de popularité, celui-là meurt avec les générations dont il a épuisé la faveur, et n'a rien à prétendre sur la postérité¹.

S'il est vrai que l'harmonie et la concorde est l'horizon des esprits classiques, alors mieux vaut être romantique en son temps, c'est-à-dire bousculer les codes contemporains, pour marquer les esprits sur le fait.

Au demeurant, même ultérieurement, l'universalité ou l'atemporalité (ou son illusion) ne sont pas forcément le bon moyen de marquer les mémoires. C'est Julien Gracq qui avance cet autre facteur d'explication, livrant ses impressions de lecteur :

J'aime bien qu'un roman garde sur lui, comme un bouchon d'écume laissé par la marée sur une plage, quelque trace du tic du jour, de la « scie » à la mode, de l'argot de l'année où il a été écrit [...]. Proust est plein de ces épices volatiles du langage-du-jour [...] . De tels colifichets d'époque, restés épinglés aux pages d'un livre âgé et célèbre, lui font dire pour moi : « Je n'étais pas né pour devenir classique. J'ai eu mon jeune temps, et je ne l'oublie pas, où je sentais encore le *Vient de paraître* [...], et j'étais fait pour ne respirer que là². »

Gracq en conclut qu'il y a deux classicismes, le premier voulu, l'autre involontaire. Le premier se fourvoie : « le classicisme *voulu*, dont l'essence est de couper tout lien de l'œuvre avec les annales de son temps, a le grand tort de supprimer en elle les repères mêmes par où le lecteur peut mesurer l'étendue de la transmutation qui signale le vrai classicisme : le classicisme involontaire³ ». Ainsi, sentir son époque, ce n'est pas automatiquement s'exposer à être démodé ; au contraire. Dans certains cas, être daté, c'est faire date.

Judith Schlanger pose un autre problème. Il y a un revers à la promotion classique des chefs-d'œuvre. Puisqu'il est indépassable, « le classique *épuise* sa littérature et sa langue⁴ », dit-elle, parce que la perfection à laquelle il tend « réalise le possible⁵ » et de ce fait, risque de stériliser ses héritiers. La perfection confine à la saturation et les successeurs des classiques inauguraux sont condamnés à se mesurer à l'incommensurable, à vouloir surpasser ce qui, par définition, est insurpassable. Aussi peut-on mettre en doute le présage de Fernand Gregh concernant Anatole France :

France deviendra un grand classique. Et ce sera justice. On n'a jamais mieux écrit en français, ni au XVII^e, ni au XVIII^e siècle. C'est la perfection⁶.

1. F. Brunetière, « Classiques et romantiques » (1883), art. cité, p. 413.

2. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 648.

3. *Ibid.*

4. J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, op. cit., p. 93.

5. *Ibid.*, p. 94.

6. F. Gregh, « Anatole France », *La Fenêtre ouverte*, Fasquelle, 1901, p. 121.

Or la réputation de perfection de France, justement, se retournera contre lui et précipitera son sort académique. C'est le même sort que subit la fable de La Fontaine « Daphnis », qu'on imprime, mais qu'on ne lit plus. Paul Valéry analyse sa destinée. Le temps rendrait peu à peu insipides les œuvres les plus classiques :

Les vivants successifs les ressentent de moins en moins, ou les considèrent de plus en plus comme les produits ingénus ou inconcevables ou bizarres d'une autre espèce d'hommes. Entre la plénitude de la vie et la mort définitive des œuvres matériellement conservées, s'écoule un temps qui en assure la dégradation insensible, qui les altère par degrés. [...] Bientôt un instrument de plaisir ou d'émoi se fait accessoire d'école¹.

Pour être classiques, les œuvres ne sont donc plus à l'abri de l'oubli. Ce constat d'échec d'une stratégie de conquête des mémoires futures a ceci d'intéressant qu'il nous en dit long, en creux, sur les critères de sélection des œuvres ainsi que sur les mutations de ces critères après l'âge classique.

Ce qui s'impose d'abord, c'est que peu à peu au XX^e siècle, le classicisme est dévalué. Il devient même artistiquement suspect et tantôt l'adjectif *classique*, pour qualifier un style d'auteur contemporain, est pris en mauvaise part. Stéphane Chaudier le note : il faut l'entendre, bien souvent, comme synonyme de *peu inventif*. Pour beaucoup désormais, défendre le classicisme, c'est « imposer l'usage d'une langue anémiée, sans prise sur la réalité ou la complexité du monde ; préconiser une relation de l'homme à la langue fondée pour l'essentiel sur la contrainte et la soumission² ».

France, Régnier et Boylesve ont donc joué de malchance en misant sur le classicisme. C'était sans compter sur l'avènement des avant-gardes, et Louis Aragon écartera France d'un revers de gifle³. Les générations suivantes refusent d'hériter et édictent de nouvelles valeurs, récompensant d'abord l'audace et l'expérimentation. William Marx appelle à se garder de toute « option idéologique prédéterminée⁴ » : « Hier, la critique favorisait la permanence du passé ; aujourd'hui, c'est la nouveauté du présent qu'elle privilégie⁵ » ; mais ce sont toujours « deux visions de l'histoire qui s'affrontent⁶ », explique-t-il. Il faut bien reconnaître que l'affrontement a accordé la victoire à la seconde, qui impose ses propres lois. C'est ce qui justifiera la remarque de Gilles Philippe à propos de Régnier :

Dans les grandes synthèses qui ont stabilisé la mémoire stylistique de la Nation, Henri de Régnier ne tient aucune place. [...] On a pourtant le sentiment que le rendez-vous fut manqué de peu⁷.

1. P. Valéry, « Oraison funèbre d'une fable », *Variété II*, *op. cit.*, p. 169.

2. S. Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cité, p. 283.

3. L. Aragon signe un pamphlet publié à la mort de France sous le titre « Avez-vous déjà giflé un mort ? ». A. Breton lui donne la réplique en élargissant le champ de ses récriminations : « L'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout effort intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance » (*Manifeste du surréalisme*, 1924).

4. W. Marx, « Introduction », *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 17.

5. *Ibid.*, p. 16-17.

6. *Ibid.*, p. 17.

7. G. Philippe, « J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien », art. cité, p. 234.

Le rendez-vous fut manqué en effet ; mais il y a tout lieu d'espérer qu'un autre rendez-vous soit fixé. Les raisons ne manquent pas de penser que le pari classique ne fut pas si vain.

Bien sûr, Boylesve a dû connaître des heures d'accablement lorsque, reconnaissant s'être malencontreusement laissé dévoyer d'une destinée proustienne, il pensa avoir manqué la navette pour la postérité. « Je donnerais tout ce que j'ai fait pour débiter demain ¹ », aurait-il souhaité, devenant lui-même son premier censeur. « Notre œuvre, à nous, est ruinée par celle-là », aurait-il déclaré. « Nous avons travaillé en vain. Proust supprime la littérature des cinquante dernières années » ². Ce disant, pourtant, Boylesve se montre lucide sur un point : l'histoire littéraire est en perpétuelle réécriture. La survenue de l'œuvre proustienne condamne rétroactivement les tentatives des décennies précédentes. Mais la déploration de Boylesve peut à nouveau se retourner à son avantage : si l'histoire est aussi malléable, une nouvelle réécriture peut tout aussi bien le faire rentrer en grâce. Régnier et France semblent avoir nourri un tel espoir, eux qui mésestimèrent leurs contemporains, mais accordèrent une certaine confiance aux générations futures. Stéphane Zékian nous donne des raisons de partager leur espoir. Lorsqu'il remarque que les hommes de la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles ont eu besoin d'inventer les Classiques pour apaiser leur angoisse d'une perte des origines, on peut bien supposer qu'un tel sentiment peut faire retour (à notre époque, peut-être) qui rendent à nouveau les classiques nécessaires. En effet, notre époque est affectée par un même sentiment d'accélération de l'histoire et de rupture avec le passé que celui qui a frappé les enfants de la Révolution ³. Qui sait si les conditions ne seront pas favorables prochainement pour que se fasse à nouveau sentir le besoin de redresser des piliers culturels, comme le classicisme, – en sorte que René Boylesve et ses deux aînés ne paraîtraient plus arriérés et confirmeraient l'affirmation de Sartre selon laquelle « dans nos sociétés en mouvement les retards donnent quelquefois de l'avance ⁴ ».

Quand bien même l'échec serait partiellement avéré, la stratégie classique est encore récompensée par la sagesse dont elle est porteuse, laquelle donne à ces auteurs un avantage sur les modernes. Paul Valéry met en regard la culture de la singularité de ces derniers avec l'attitude classique. À la source de l'égotisme d'un moderne comme Stendhal, Valéry décèle un désir d'échapper à la mort en distinguant son destin de celui des autres hommes : « refuser d'être semblable [...], c'est refuser d'être mortel, et vouloir aveuglément ne pas être de même essence que ces gens qui passent et fondent l'un après l'autre autour de nous ». Plus modestes, les esprits classiques trouvent une consolation dans l'acceptation, partageant le sort de leurs semblables mortels. En sorte que, si leur mémoire périt, France, Boylesve et Régnier auront

1. Cité par J.-L. Vaudoyer, *Souvenirs de la rue des Vignes*, *op. cit.*, p. 23.

2. R. Boylesve cité par É. Gérard-Gailly, « Note liminaire » dans R. Boylesve et M. Proust, *Quelques échanges et témoignages*, *op. cit.*, p. 24.

3. S. Zékian parle d'une « distorsion de l'expérience temporelle » (*L'invention des classiques*, *op. cit.*, p. 10).

4. J.-P. Sartre, *Les Mots* (1964), cité en épigraphe de A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*

encore gagné, à la manière dont le martyr sur le gril est le vainqueur de son bourreau : par leur consentement à la nécessité.

On aurait pourtant tort de ne pas leur donner une chance de « revie¹ », et pour une bonne raison. Le classicisme qu'ils mettent en œuvre est tout prêt à revivre, parce qu'eux-mêmes ont relayé un classicisme vivant. Ils esquivent en effet la menace de « caviardage » mise au jour par Stéphane Zékian, cette malencontreuse habitude de gommer les irrégularités des chefs-d'œuvre de l'Ancien Régime afin qu'ils coïncident à l'idée préconçue qu'on a d'eux². Rien de tel dans la démarche de France, de Régnier ou de Boylesve, qui semblent remplir les attentes de Christian Jouhaud :

Mettre en évidence la fragilité d'un phénomène inscrit dans le temps et aboli par le passage du temps, produit d'une histoire et trace d'une histoire accomplie, revient [...] à ouvrir la possibilité de sauver ce phénomène d'une mort par étouffement [...]. Il s'agit d'assurer un surcroît de vie à un ancien présent reconnu comme disparu, plutôt que de célébrer comme « chose en soi » une entité transtemporelle présentifiée dans la permanence supposée d'une valeur patrimoniale³.

Il s'agit justement de comprendre comme ces écrivains assurent un « surcroît de vie » au monde de l'Ancien Régime, donnant l'illusion d'un « passé vivant », le temps d'un roman où se répercutent les échos des siècles.

C. Le passé vivant

Le passé peut être littérairement traité de deux manières, comme stase, moment gélifié (ainsi des reconstitutions néo-classiques) ou comme matière vivante. À ces deux manières correspondent deux intelligences du passé. La première suppose un passé verrouillé, figé dans l'histoire et qu'on ne peut atteindre que par un retour en arrière. La seconde conçoit le passé comme un principe dynamique et mouvant. Pour Bertrand Vibert⁴, c'est sur ce principe qu'est fondée la poétique de Régnier. Celle-ci tient moins à un passé retrouvé (comme chez Proust) qu'à un passé dérobé, emporté avec nous et jusqu'à nous. La beauté au sens de Régnier ne serait jamais saisie que sous le signe de la perte, et à défaut d'un temps retrouvé, Régnier fait du passé vivant le moteur de la création⁵. Le cheminement est donc inverse. Le passé ne peut être rejoint

1. Pour reprendre le titre d'un colloque organisé à Lille III en 1998 (B. Alluin et B. Curatolo (dir.), *La revie littéraire* [actes du colloque], Dijon, Centre Le texte et édition, 2000).

2. Il examine en particulier les anthologies sans chair des manuels ou les censures exercées sur les textes, « déminés » à l'intention des jeunes lecteurs impressionnables. Il donne l'exemple de pièces de Molière dépouillées de leurs rôles féminins au XIX^e siècle.

3. C. Jouhaud, *Sauver le Grand Siècle ?*, *op. cit.*, p. 7.

4. Voir B. Vibert, « *Les Histoires incertaines* d'Henri de Régnier : des récits minimaux ? », dans S. Bredane, Fr. Revaz et M. Viegnes (dir.), *Le récit minimal : entre inaction et non-événement*, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, 2012.

5. F. Javourez, après avoir constaté que Régnier se garde de toute pensée systématique sur le temps, propose cet éclaircissement : « Si la conception du temps de chacun pouvait se rapporter au titre d'une œuvre, il y aurait bien pour Régnier un "passé vivant" et pour Proust un "temps retrouvé" » (*Écriture et libertinage*, *op. cit.*, p. 339).

par aucun retour en arrière : il revient au poète d'en combler les lacunes, d'en rêver la vie échue, s'il est vrai que, comme le pense Franck Javourez, « il n'y a jamais, pour Régnier, de "temps perdu", il serait plutôt endormi¹ ». De cette façon, son personnage Charles Lauvereau réveille le XVIII^e siècle en réhabilitant dans leur usage premier les plus humbles objets du quotidien (les costumes notamment), qu'il préfère, dans leur modestie, aux plus riches antiquités des musées, pétrifiées dans les châsses des vitrines. À son exemple, Régnier se refuse au culte mortifère du passé², et c'est à cette condition que celui-ci acquiert tout son prestige.

1. Prestige du passé

a. Charme de ce qui a disparu

Notre passé nous sert mieux en leur estime [celle des Américains] que notre présent.

Ils ont pour nous la considération rétrospective qu'on doit à un peuple dont le rôle historique est terminé. [...] Nos livres sont lus et étudiés. Nos classiques voisinent avec nos auteurs d'aujourd'hui³.

Le passé, et d'abord le passé classique, jouit d'un grand prestige aux yeux de Régnier, à tel point qu'il voit dans l'histoire glorieuse de la France une carte de visite pour l'étranger, sur laquelle le classicisme appose son cachet. Pour l'auteur de *Sujets et paysages*, l'ancienneté va de pair avec la perfection (c'est-à-dire l'achèvement). Considérant les jardins de la Villa d'Este, où il voudrait voir fonder une villa Médicis pour jeunes écrivains, il explique que « c'est le temps, en effet, qui les a portés, ces jardins, à leur point de perfection. C'est lui qui a accru la taille énorme de ces cyprès, qui a mordu la bordure de marbre de ces bassins, qui a effrité ces statues⁴ ». Leur âge donne aux choses une valeur ajoutée, une patine poétique, si tant est que, comme il le croit, « les âmes délicates et attentives se plaisent mieux à ce qui fut qu'à ce qui sera⁵ ». Cette vérité est valable en ce qui concerne sa vie également, qui lui apparaît d'autant plus précieuse qu'elle s'enfonce dans le souvenir : « Je pense quelquefois à ma vie ancienne », écrit-il en 1917, « à ma vie de 30 à 40 ans, et je commence à l'aimer en son lointain, en lointain orageux, traversé d'éclairs » (C., 1917, p. 725). Le passé rehausse ce qui, au présent, laisse passablement indifférent ou dolent.

À Boylesve, un air désuet ne déplaît pas non plus et donne même du prix aux événements comme aux objets. Ce n'est pas un hasard si la toute première nouvelle qu'il publie s'intitule

1. *Ibid.*

2. B. Vibert remarque comment le titre de son roman *Le Passé vivant* entre « dans un étrange rapport de dissonance » avec son sous-titre (« roman moderne ») (« Passé vivant et passé mortifère. À propos du *Passé vivant* d'Henri de Régnier », art. cité).

3. H. de Régnier, « Au pays de l'avenir », art. cité, p. 120-121.

4. H. de Régnier, « Villas à vendre », *Sujets et paysages, op. cit.*, p. 22.

5. H. de Régnier, « Pontchartrain », art. cité, p. 263. On trouve une réflexion analogue dans le journal de l'abbé Mugnier à la date du 12 septembre 1897 (*Journal de l'abbé Mugnier (1879-1939)*, éd. M. Billot, Mercure de France, 1985, p. 104).

« Vieilleries ¹ », ni si *Le Carrosse aux deux lézards verts* revêt fièrement « les apparences de la plus extravagante folie et de la plus surannée » (CLV, p. 10). Anatole France donne des raisons à ce goût qu'il partage pour l'ancien. À son sens, ce qui vieillit s'adoucit. C'est vrai pour les objets (l'usure les attendrit et les tanne, émousse les arêtes, arrondit les coins) mais aussi pour les idées, et pour l'abbé Brotteaux il ne fait pas de doute « que c'est dans la vigueur de leur jeune âge que les religions sont le plus furieuses et le plus cruelles, et qu'elles s'apaisent en vieillissant » :

Aussi, souhaitait-il qu'on gardât le catholicisme, qui avait beaucoup dévoré de victimes au temps de sa vigueur, et qui maintenant, appesanti sous le poids des ans, d'appétit médiocre, se contentait de quatre ou cinq rôtis d'hérétiques en cent ans. (DS, p. 214-215)

Suivant ce système, cet athée laisse aussi entendre qu'un livre de Lucrèce vaut pourtant mieux qu'un livre de prière, parce qu'il est plus ancien ². À cet égard, les *Contes de Jacques Tournebroche* mettent en pratique un dispositif narratif intéressant. Le narrateur des récits, à en croire le titre, est Jacques Tournebroche. Par rapport à ses lecteurs, même les premiers, ceux de 1908, Jacques appartient déjà à un passé lointain (le XVIII^e siècle). Pourtant, Jacques raconte des histoires qui elles-mêmes, par rapport à lui, appartiennent à un passé éloigné (le Moyen Âge ³). Le passé apparaît donc redoublé : l'époque des récits est (de beaucoup) antérieure à l'époque du narrateur, elle-même bien antérieure à l'époque de l'auteur, – elle-même antérieure, pourrait-on ajouter, à l'époque des lecteurs d'aujourd'hui (et de demain *a fortiori*).

Cela n'empêche ni France ni Régnier d'ironiser sur ce surcroît de valeur accordé à ce qui est daté. Régnier se moque de sa propre prédilection, dans une lettre adressée à Vielé-Griffin en 1888 :

Mes opinions sont celles de *La Croix*, et je m'accoutume à *La Gazette de France*. Je me surprends même à avoir pour elle un certain respect à cause de la date reculée (1631) de sa fondation. Je vais peut-être m'abonner ⁴.

France lui aussi ironise sur le caractère auguste que l'on prête trop volontiers à l'ancien. Une anecdote burlesque lui sert d'apologue. Clémence, gargotière d'un bouchon de la rue Vavin, cuisine un excellent cassoulet à la mode de Castelnaudary :

Pour être bon, il faut qu'il ait cuit longuement sur un feu doux. Le cassoulet de Clémence cuit depuis vingt ans. Elle remet dans le poêlon tantôt de l'oie ou du lard, tantôt un saucisson ou des

1. Elle est parue dans le *Journal d'Indre-et-Loire* en 1884. Il y est question d'une armoire enfermant des souvenirs de famille.

2. « [...] ce livre n'était pas un livre de messe, et [...] il avait été écrit avant que l'idée de messer se fût introduite dans le monde » (DS, p. 221).

3. La plupart de ces récits sont historiquement ou allusivement situés au Moyen Âge. Le premier conte, « Le gag d'Olivier », se déroule sous Charlemagne; le second, « Le miracle de la pie », se passe explicitement en 1429, etc.

4. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, Lettre du 24 septembre 1888, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 307.

haricots, mais c'est toujours le même cassoulet. Le fond reste ; et ce fond antique et précieux lui donne la saveur que, dans les tableaux des vieux maîtres vénitiens, on trouve aux chairs ambrées des femmes¹.

Comme pour Régnier, derrière l'humour transparait toutefois une inclination véritable pour ce qui a de l'âge. Car le passé, sous quelque trace qu'il subsiste au présent, possède plusieurs vertus. D'abord, il permet de mieux apprécier le présent. C'est le point de vue de Boylesve lorsqu'il fait part à Régnier de son impression sur son dernier livre, *Les Vacances d'un jeune homme sage* (1903), son premier roman contemporain. Amoureux du passé lui aussi, Boylesve est pourtant rassuré :

On pouvait craindre que vous ne perdiez dans des histoires contemporaines quelques-uns des charmes de vos aventures anciennes, et, pour ma part j'aurais préféré que ce fût la modernité des histoires qui fût blessée par vous plutôt que vos belles qualités par l'affreux moderne. C'était une sottise de craindre quelque chose de vous. Voilà que je m'imagine maintenant que le monde de nos jours est aussi amusant que celui de Louis XIV².

Par son regard distant de romancier historique, Régnier permet à Boylesve de mieux apprécier les temps actuels, et c'est grâce au détour des romans d'Ancien Régime de son comparse que Boylesve se prépare à aborder le nouveau cadre contemporain – comme si le passé rendait plus supportable le présent.

France explique différemment le plaisir que lui procure le sceau du temps sur les œuvres d'art. « Ne pouvant concevoir la beauté indépendante du temps et de l'espace, », ce qu'il s'attache à découvrir dans les œuvres d'antan, c'est leur « attache avec la vie, et c'est le point de jointure qui [l']attire » (JE, p. 84). À ses yeux, « le poème le plus beau » n'est pas « autre chose qu'une relique » (*ibid.*). Cet attribut doit être entendu dans son double sens. La relique, certes, c'est ce qui reste du passé, c'est son vestige ; mais c'est aussi ce qui relie les temps, ce qui crée un lien entre les époques révolues et celle des vivants. Régnier aussi est très attentif à déceler ce lien entre passé et présent, et c'est même sur sa reconstitution qu'il appuie l'intrigue de *La Double Maîtresse*, si l'on suit Jean-Louis Backès selon qui « la narration commence par le désir de découvrir un passé : qui est ce M. de Galandot dont M. de Portebize vient d'hériter³ [...] ? ».

La présence du passé dans les œuvres a un autre pouvoir : celui de pallier les limites de la vie en repoussant ses frontières. Voir loin dans le passé, c'est donner une extension à ses propres jours, comptés. C'est dans ce but que l'abbé Coignard « s'adonn[e] à l'étude » : afin de « prolonger, par le spectacle des siècles et des empires, la brièveté de nos jours » (RRP, p. 318).

1. A. France, *Histoire comique*, *op. cit.*, p. 224.

2. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre de 1903, Ms. 6285, F. 161, Bibliothèque de l'Institut.

3. J.-L. Backès, « Henri de Régnier et le style Louis XV », art. cité, p. 56. De même, dans l'épilogue, *L'Escapade* se donne comme la reconstitution historique opérée à partir des notes de M. de la Minière et de lettres retrouvées.

Une précision s'impose donc. Le passé n'est une valeur artistique qu'à condition d'entretenir des relations avec la vie. C'est la raison pour laquelle Régnier témoigne une tendresse un peu distante et ironique à ses personnages de collectionneurs d'antiquités, tous suspects de manie. Il est vrai que certains personnage éveillent plus que d'autres son affection, comme l'abbé Hubertet, amoureux des amphores et des médailles, ou comme M. de Gernage :

M. de Gernage entoure de soins charmants et paternels les pauvres vieilles choses démantibulées qu'il recueille chez lui. Il les nettoie, les répare, les étaie, les recolle, leur redonne une apparence de vie. Que de vieux meubles il a remis debout, et avec quelle tendre pitié pour leur passé, avec quels soins pour leur vétusté, avec quel amour et quelle charité¹ !

Mais d'autres personnages, amateurs monomaniaques d'antiquités, archivistes ou généalogistes, semblent susciter davantage de réprobation. On songe à cet autre collectionneur, M. Unterwald, qui fait une apparition dans *Le Passé vivant*. Désirant ardemment posséder le pastel de La Tour, il envisage d'épouser celle qui doit en hériter, M^{lle} de Saffry. La morte figurée sur le portrait lui importe plus que la vivante, et il n'a guère de scrupule à rêver au décès de la famille entière, événement qui le laisserait seul détenteur du pastel (PV, p. 223).

C'est que le passé mort des collections n'est pas le passé vivant que convoitent Régnier, Boylesve ou France. Ce passé muséal rend triviales d'augustes époques en les plongeant dans un présent pauvre. C'est pourquoi Anatole France laisse sentir toute son ironie devant la vulgarité de telle amatrice d'antiquités religieuses, vidées de leur sens et détournées grossièrement. C'est l'abbé Lantaigne qui rapporte les lubies de la dame :

[Madame Worms-Clavelin] est curieuse d'objets anciens. Par l'intermédiaire de M. Guitrel elle a acquis des chapes conservées depuis trois siècles dans la sacristie de l'église de Lusancy, et elle en a fait des sièges, m'a-t-on dit, de cette sorte qu'on nomme poufs².

Cela n'empêche pas France en personne de meubler son intérieur d'antiquités, au reste fort disparates, combinant les objets médiévaux et renaissants avant d'opter pour un mobilier Louis XV dans les années 1910³, au gré de ses caprices ou des modes. L'intérieur de Régnier, après son emménagement en 1898 au 14 rue de Magdebourg, est décrit par Edmond Jaloux en 1906 :

Il occupait au cinquième étage un petit appartement aux boiseries blanches, comme on en a tant construit à la fin du XIX^e siècle. Le bureau où il me reçut était petit, avec quelques ravissants fauteuils du XVIII^e, des netzkès et des inrôs⁴, ainsi que des bronzes japonais épars sur la cheminée⁵.

1. H. de Régnier, *Le Divertissement provincial*, *op. cit.*, p. 156.

2. A. France, *L'Orme du mail*, *op. cit.*, p. 10.

3. Voir M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, *op. cit.*, p. 315. Régnier lui rend visite à la Béchellerie en 1907, espérant son scrutin académique. Il en rapporte quelques notes : « Cela me rappelle la maison de Goncourt, mais, chez France, ce n'est pas le XVIII^e siècle, c'est l'antique et le Moyen Âge qui dominant » (C., 1907, p. 588). Le maître lui aurait avoué se désintéresser de l'art antique, médiéval et renaissant.

4. Ce sont des pendentifs en ivoire et des boîtes à sceaux venus du Japon.

5. E. Jaloux, *Souvenirs sur Henri de Régnier*, F. Rouge, 1941, p. 23.

De même, le logis de René Boylesve frappe les visiteurs par son caractère composite. Son hôtel de Passy, bâti sur la propriété de ses beaux-parents dans un style « agressivement et presque insolitement moderne », semble « pastich[er] le style Louis XVI » par sa « blancheur poreuse de biscuit de mer »¹.

Mais Boylesve, précisément, n'aimait guère cette maison hétéroclite et d'un mauvais goût clinquant. Comme ses pairs, il sait aussi se montrer critique sur la valeur qu'on apporte aux antiquités. Cet avis concerne tant les ouvrages matériels que ceux de l'esprit. Il se montre ainsi très sévère devant notre admiration inconditionnelle des classiques, rappelant qu'ils ne l'ont pas toujours été. Dans *Les Nouvelles Leçons d'amour dans un parc*, M. de Fontcombes se prend à admirer le poète contemporain Alcindor :

– C'est la première fois, dit celui-ci, que je remarque qu'un poète vivant...

– Mais, ils ont tous été vivants, monsieur, vos poètes, vos grands maîtres, vos Anciens et vos Modernes ! Je pense qu'ils n'ont pas composé leurs ouvrages dans le royaume des Ombres ! Et vous eussiez attendu que celui-ci eût passé le Styx pour admirer ses vers ! (LAP2, p. 69)

Le bon sens de la jeune Jacquette, qui donne la réplique, est éloquent. Il fait écho à cette affirmation ironique d'un autre conte, « Une affaire d'État ». Le narrateur adopte à dessein le point de vue des esprits naïfs sur les classiques : « les pauvres popotes d'épouses athéniennes [...] n'eurent jamais, comme on le sait, d'autre talent de société que de mettre au monde ces étranges petits marmots qui, à peine âgés de vingt ans, devenaient des Classiques » (PF, p. 11), s'amuse-t-il, signifiant en creux combien le passé n'a de sens et de valeur que parce qu'il fut vivant. C'est bien cette vie qu'Anatole France s'efforce de retrouver, au moyen de son art.

Régnier a le même projet.

Le songe d'un passé de choses fabuleuses
Propage son regret en notre âme qui dort... [...]

Quel filtre a fait ainsi nos prunelles surseoir

Au spectacle éternel des choses éphémères
Dont battit notre cœur timide ou véhément ?
Et, dans notre sommeil, veillé par les chimères,
Nous avons gardé tout un éblouissement
De l'époque abolie et des aubes premières²...

Régnier charge la poésie de raviver l'« éblouissement » du passé, dont le rêve préserve la vie et l'aura. Le poète n'est d'ailleurs pas seulement le versificateur : Régnier décèle cette faculté visionnaire jusque chez Michelet, qui parvient, par la magie de sa prose, à « faire revivre le passé de sa cendre, [à] souffler la vie à des poussières inertes, je ne sais quoi de divinatoire et

1. Selon J.-L. Vaudoyer, *Souvenirs de la rue des Vignes*, op. cit., p. 43.

2. H. de Régnier, « Prélude », *Épisodes*, Léon Vanier, 1891, p. 6.

de divin¹ ». Les facultés du poète, l'imagination, le désir, sont la pierre philosophale qui donne accès au passé. L'abbé Hubertet place ces espoirs en son pupille Nicolas : « Je lui confie la lampe de Psyché, éteinte, il est vrai, mais qu'une étincelle peut ranimer » (DM p. 31), dit-il. Sans cette étincelle, sans cette vie intérieure animée, le passé comme le présent restent plongés dans une obscurité insensible². C'est bien cette étincelle qui fera toujours défaut à Nicolas, ainsi réduit à une approche superficielle du passé, capable seulement d'orner son esprit d'une « teinture d'histoire » (DM, p. 34).

Au contraire de son personnage à l'imagination impuissante, Régnier se forge son propre passé, un passé puissamment évocatoire. Il se joue, dans l'espace de ses romans, ses propres XVII^e et XVIII^e siècles, comme l'a bien vu Albert-Émile Sorel :

Le dix-septième siècle, le grand siècle, est solennel, polisson. [...] Dans le dix-septième siècle d'Henri de Régnier, l'ovale des visages s'affine ; un parfum subtil saupoudre les âmes féminines d'inquiétudes amoureuses et d'une étonnante mélancolie ; les hommes eux-mêmes s'allègent, plus badins ; l'aurore du siècle qui vient colore déjà le crépuscule du siècle qui finit ; les tonalités se pénètrent, se mêlent, s'estompent, se corrigent, se fondent³.

Henry Dérieux fait la même remarque : « l'écrivain semble s'être soucié surtout de conduire sa pensée et sa plume selon les arabesques de sentiment et de style d'une époque révolue », mais :

[...] ce faisant, l'auteur du *Passé vivant* et des *Rencontres de M. de Bréot* a su rester vivant. Comme le disait fort bien M. Jean de Gourmont dans sa remarquable étude, ce qui nous intéresse si fort à ces œuvres, c'est la surprise de retrouver, « sous ces robes de brocart et ses habits de velours, nos propres sentiments et de revivre ainsi comme une vie antérieure⁴ ».

Cette fantasmagorie intime, non seulement Régnier se la joue à lui-même, mais il la joue pour son lecteur. Le passé fantasmatique qu'il orchestre n'a donc rien d'une méditation nostalgique. C'est davantage, comme le dit Bertrand Vibert, « un mode de relation mélancolique au réel, non la valorisation du passé en tant que tel et pour lui-même⁵ », si bien que Régnier n'apprécie le passé qu'en tant qu'il est passé et n'appelle aucun retour des âges révolus. Il est d'ailleurs bien conscient que cette complainte rebattue par des générations résulte d'une illusion :

On soupçonne ceux qui ne sont plus d'avoir été plus fortunés, plus heureux que nous. Peut-être ne songe-t-on pas qu'ils n'ont que ceci d'enviable qu'ils sont morts ? (C., 1890, p. 222)

1. H. de Régnier, « Michelet », *Figures et caractères, op. cit.*, p. 11.

2. Les pensées de l'abbé sont rapportées au discours indirect libre. « Certes, ce jeune homme ne prend même pas à ce beau jardin le plaisir qu'il y devrait prendre. Il n'en admire point les fleurs et n'en comprendra jamais l'ordonnance harmonieuse ; dans ces allées il ne voit qu'un terrain favorable à la marche sans que rien y contrarie le pas ; de même que, dans ces vers de Virgile que nous venons d'étudier ensemble, il n'a saisi que le sens des mots sans ressentir ce qui se cache sous leur apparence [...]. Nicolas dînera bien et dormira profondément ; son sommeil sera vide, car il n'y emportera pas d'images qui le ravissent ou le tourmentent [...] et cette antique servante qui puise à la fontaine ne lui fera jamais désirer que sorte de l'eau où elle penche son visage ridé, quelque Nymphé inattendue, voluptueuse et fluide » (DM, p. 33).

3. A.-É. Sorel, « Le poète et le romancier chez Henri de Régnier » (1904), art. cité, p. 600.

4. H. Dérieux, « L'œuvre romanesque de M. Henri de Régnier », art. cité, p. 466.

5. B. Vibert, « Henri de Régnier, ou le moderne malgré lui », art. cité, p. 52-53.

C'est pourquoi Régnier n'a rien d'un idolâtre du Grand Siècle, allant jusqu'à juger le XVII^e siècle une « époque [...] grossière » (C., 1891, p. 239), se disant « choqu[é] par mille endroits » par « les temps passés », qui lui sont « odieux » (C., 1891, p. 237). Son personnage Charles Lauvereau n'a pas de scrupule à inventer son propre XVIII^e siècle, nullement nostalgique, convaincu qu'on apprécie bien mieux ce siècle depuis le sien :

[...] après tout, – se disait-il, – qu'aurais-je été en ce temps-là ? Un pauvre diable, sans doute. De ce siècle que j'aime et où je vis librement en pensée, je n'aurais connu que le pain dur, le bas de tricot, l'habit de ratine. [...] Tandis que, maintenant, il est à moi, ce siècle délicieux, il m'appartient. J'en use à ma guise. Je visite Voltaire à Ferney et Rousseau à l'Ermitage. [...] De tout ce passé je me suis fait mon présent. (PV, p. 21)

De fait, les personnages de l'Ancien Régime ne sont l'objet d'aucune idéalisation. On compte parmi eux bien des fous, des hommes de peu, des individus peu urbains. Les rejetons du bel Anaxidomène, Jérôme et Justin de Pocancy, sont des graines d'assassins (BP) ; le frère de la sévère M^{me} de Galandot, Hubert de Mausseuil, persécute les siens (DM) ; leur sœur est aliénée ; M. Le Varlon de Verrigny, homme fort poli, n'a guère de scrupule à acheter la virginité de la petite Courboin à ses parents (RMB). Même le Roi Soleil n'est pas drapé de vertu, lui qui se rend responsable du suicide du chevalier de Froulaine, devenu cul-de-jatte à son service et dont il détourne les yeux avec dégoût (BP). Les scènes cruelles ne manquent pas, sièges sanglants, viols, incestes, suicides et autres forfaits ; les hommes en perruque et pourpoint de velours n'en sont pas moins soumis à leurs appétits et se comportent parfois comme des brutes ; le maréchal de Serpière crache partout (RMB, p. 5) ; M. de Bercaillé dégage une odeur de bouc (p. 18) et ses mains poilues apparaissent sous les manches de toile fine (p. 12). Fréquemment, la civilité est entamée dans des épisodes aux frontières du bon goût. Ainsi d'une rêverie anthropophage du médecin Corvisot qui, dans *Le Bon Plaisir*, imagine les jumeaux Pocancy, partis dans de lointaines contrées, digérés par un cannibale (BP, p. 227)¹.

Pas plus que Régnier, France ni Boylesve ne dépeignent d'Ancien Régime idéal. Boylesve pense comme Lauvereau : le passé a meilleur figure envisagé depuis le présent. Il s'en explique dans l'avant-propos de sa *Leçon* :

Je regrette bien de n'avoir pas connu M. Lemeunier de Fontevault, car son goût pour les jardins me l'eût fait beaucoup aimer. Mais il est doux aussi de regretter une belle figure dont un long espace de temps nous sépare ; on l'imagine plus pure et plus séduisante, et l'on a le droit de ne pas douter qu'elle vous eût choisi pour ami, ce qui n'est pas sûr. (LAP1, p. 14-15)

Le passé est appréciable parce qu'il donne prise à l'imagination, qui le modèle à sa convenance. La mélancolie a toute latitude de s'épanouir car elle ne saurait se gêner en frustration. Contrairement au présent, le passé rêvé est ce qu'on veut qu'il soit.

1. Boylesve n'est pas en reste pour ce qui est des scènes scatologiques, montrant Ninon à la toilette et jetant à un amant indiscret son seau d'eau usée, amant qui, plus loin, ne se prive pas d'uriner à la figure d'autres gens du monde (LAP1).

Il y a pourtant des rêveurs et des artistes qui, dans les romans de Régnier ou de Boylesve, échouent à ranimer le passé. Chez Boylesve, on pense au personnage de Robert d'Egmont, monarchiste et esprit pieux perdu dans une époque aux mœurs autrement libérales :

Il professait une telle passion pour les figures du temps de Louis XIV, qu'il n'était pas loin de les voir survivre en quelques personnes fanatiques d'Henri V, héritier légitime des rois. Si le comte de Chambord fût monté en 1873 sur le trône au lieu de s'arrêter, comme il le fit, à la première marche, Robert d'Egmont eût reconnu La Rochefoucauld en M. de Grenaille-Moncontour et M^{me} de Sévigné en la plus banale de ses correspondantes¹.

Par ce portrait passablement grotesque, Boylesve montre son scepticisme devant les hommes qui croient revivre le passé et ne font que voir le présent à travers son écran trop opaque. Pareillement, l'ambition de l'excentrique Alvisse Alvenigo de Régnier est de redonner vie à l'Antiquité, au moyen du théâtre. C'est dans ce dessein qu'il engage Tito Bassi. Tito épouse le rêve de son mécène, vaquant en toge dans la Rotonda. Durant de long mois, il répète le répertoire tragique, croyant incarner les plus illustres protagonistes. Le ridicule le frappe pourtant de sa foudre lors de la première, réduisant les espoirs à néant : l'illusion ne prend pas et ses tirades suscitent le fou rire général. C'est aussi que le rêve était démesuré et la démarche erratique, car le passé ne revient pas et il est vain de chercher à le rappeler. Il ne revit qu'à l'abri des consciences de poètes, dans des théâtres intérieurs plus subtils. Les sentiers d'antan ne se retrouvent pas et il faut en défricher de nouveaux, suivant les mouvements de l'âme ; on ne rebrousse pas chemin, on avance, on invente : « Le souvenir a je ne sais quoi d'artistique parce que la réalité y a été modifiée et mise au point par l'imagination » (C., 1917, p. 730), songe Régnier. Le passé vivant est un passé mouvant ; non pas un temps retrouvé en effet, mais rejoué par une conscience artiste. C'est sans doute ce qui démarque le projet de Proust de celui des maîtres qu'il s'est un temps donné.

Le passé vivant au sens de Régnier est donc un passé en devenir. Dès lors, on comprend bien pourquoi l'auteur accorde tant d'attention au moment critique qui conduit l'actuel au révolu, au mouvement transitoire. Car une nuance s'impose. Plus qu'au résultat (ce qui a disparu), c'est au processus que va l'attention des trois écrivains (ce qui est en passe de disparaître). Plus que la ruine (romantique), ils regardent la dégradation (fin-de-siècle) ; plutôt que la sanction, l'imminence.

b. Charme de ce qui est sur le point de disparaître

Plus encore que ce qui a cessé d'être, ce qui est en passe de ne plus être fascine Régnier, Boylesve et France, sensibles à la poésie crépusculaire des choses et des êtres. Le passé vivant,

1. R. Boylesve, *Je vous ai désirée un soir...* (1924, version remaniée de *Ah ! Plaisez-moi*, 1922), *Le livre de demain*, 1940, p. 20.

dans cet autre sens, c'est aussi ce qui, dans le présent, s'apprête à mourir. La vie y apparaît plus éclatante encore, comme le soleil jetant ses derniers feux¹.

Les jardins se prêtent à cette poésie automnale. Ils portent les stigmates du temps et Régnier, amateur de jardins à la française, les apprécie plus encore dans leur abandon. Mieux : il ne se contente pas d'en décrire l'état dégradé, mais raconte la progressive dégradation du parc, la lente destruction des beaux ordonnancements, la détérioration des machines d'eau et autres installations d'agrément. À la mort de son mari, M^{me} de Galandot congédie le gros des jardiniers ; « elle s'en remet à la nature, qui fait pousser les arbres d'eux-mêmes » (DM, p. 19) ; une végétation sauvage envahit bientôt les allées autrefois ratissées ; et, « comme on cessa de réparer les conduites d'eau des bassins, ils devinrent moins limpides, et l'un d'eux situé au bout du parc tarit presque » (*ibid.*). Le passé simple produit comme un effet d'accélération du temps, montrant mieux que l'imparfait le processus à l'œuvre.

Anatole France utilise la suggestion. Un jardin du XVIII^e est évoqué dans *Les dieux ont soif*. C'est dans l'un de ces jardins anglais qu'Élodie et Évariste se donnent rendez-vous. On y trouve, selon la mode rousseauiste, une chaumière « appuya[nt] sa feinte indigence sur les débris artistement imités d'une vieille tour, afin d'unir au charme villageois la mélancolie des ruines » (DS, p. 51-52). Ces fausses ruines furent du goût d'une noblesse sur le déclin :

Chaumières, ruines, tombeaux : à la veille de périr, l'aristocratie avait élevé dans les parcs héréditaires ces symboles de pauvreté, d'abolition et de mort. (DS, p. 52)

Mais après la Révolution, ironiquement, ces ruines s'élèvent à la puissance deux, car le monde finissant dont elles étaient le signe avant-coureur est désormais bien fini, les ruines tombant en ruine, investies par le peuple qui y héberge ses limonadiers. La mode préromantique a passé.

Boylesve consacre quant à lui un livre entier à la disparition d'un jardin de Passy, détruit pour les besoins d'aménagements urbains. Dans ce livre posthume, *Souvenirs du jardin détruit*², Boylesve s'indigne de la barbarie qui conduira à la destruction d'un parc séculaire. Comme Régnier, il en raconte les étapes. Mais contrairement aux jardins de Régnier, celui de Boylesve sera totalement détruit, en conséquence de quoi la dégradation ne revêt pas le charme mélancolique qui donne aux jardins abandonnés de son aîné un surcroît de valeur poétique. Boylesve rapporte avec une emphase dramatique le sacrilège :

[...] trois gaillards, en bras de chemise, s'agitaient au pied d'un arbre et violaient, d'un premier coup de pioche, cette terre de luxe, vouée, depuis des générations, à jouer le seul rôle, auguste et délicat, d'un tapis de prière, entre des colonnes naturelles et sous des voûtes d'ombrages ; quand l'instrument ne faisait que retourner le sol, le bruit ne parvenait pas jusqu'à mon oreille ; mais

1. Remy de Gourmont note significativement chez Régnier symboliste une inclination pour la rime « or » / « mort », en laquelle il voit un coucher de soleil (*Le Livre des masques*, Mercure de France, 1896, rééd. Manucius, « Littéra », 2007).

2. R. Boylesve, *Souvenirs du jardin détruit*, J. Ferenczi & fils, 1928.

lorsqu'il touchait, en l'écorchant, la racine, j'éprouvais un choc qui, à la vérité, était aussi bien moral que physique¹.

La métaphore certes peu originale – immortalisée par Chateaubriand – de la forêt-cathédrale prend tout son sens, car elle traduit bien l'outrance de ce qui est, aux yeux de Boylesve, une véritable profanation et dont il ressent viscéralement toute la violence. Ici, certes, l'indignation l'emporte sur la mélancolie.

La rêverie mélancolique a bien d'autres objets. Régnier la traque jusque dans les costumes. Ce sont moins les modes définitivement révolues qui le touchent (les costumes historiques), que celles qui sont sur le point de n'être plus portées, et dont on trouve encore, çà et là, de rares habitués. Un voyage à Londres lui fait écrire, après quelques notes sur les jupes et cheveux courts en vogue dans ces années folles :

J'avoue que, parmi tout ce modernisme, j'ai eu bien du plaisir à rencontrer parfois de vieux messieurs et de vieilles dames qui ont conservé les manières de s'habiller en usage du temps de la Reine Victoria et du Roi Édouard VII. Il y a dans le démodé un pittoresque mélancolique qui ne manque pas de charme²...

Le démodé, c'est la mode de jadis, mais qui s'obstine au sein des modes nouvelles. On conçoit d'autant mieux la mélancolie de Régnier que les vieux messieurs et les vieilles dames qu'il observe sont ses contemporains, et qu'à travers leur costume s'annonce la fin d'une génération.

Car plus que les choses, ce sont les hommes qui retiennent l'attention des trois romanciers, lesquels, de façon notable, les épient dans leur passage de vie à trépas. Les mourants bénéficient parfois d'une place choisie : l'agonie du baron de Chemillé occupe le dernier chapitre des *Nouvelles Leçons* de Boylesve ; celle de l'abbé conclut la *Rôtisserie* chez Anatole France. En eux, le présent s'apprête à basculer dans le passé et une attention particulière est accordée à leurs dernières paroles, paroles de sages, prononcées au présent mais promises à l'éternité, alourdies d'un poids temporel spécifique. Bien sûr, en exploitant un genre topique (chroniques et florilèges recueillent les derniers mots des grands hommes), les romanciers couvrent la gravité de ces scènes d'un voile légèrement ironique – car à la vérité, les derniers mots des hommes, grands et petits, ont bien quelque chose de dérisoire. Mais en l'occurrence, l'ironie n'empêche pas la poésie et même elle la renforce, comme Démocrite, par son rire, souligne en fait la mélancolie d'Héraclite que la condition humaine fait pleurer.

Plus que ses deux confrères, France affectionne les personnages de vieillards. Veut-il raconter un épisode de la vie d'Homère, c'est sur les derniers jours de l'Aveugle qu'il concentre son récit³, le conte s'arrêtant juste avant son suicide présumé. En outre, l'un des vieillards les plus fameux de l'œuvre d'Anatole France ne laisse pas d'intriguer : l'auteur semble en effet mettre beaucoup

1. *Ibid.*, p. 17-18.

2. H. de Régnier, « Vue sur Londres », *Vues*, Le Divan, 1926, p. 30.

3. A. France, « Le chanteur de Kymé », *Sous l'invocation de Cléo*, *op. cit.*

de lui-même en son Sylvestre Bonnard. Pourtant, France n'a que trente-sept ans à la parution du roman, quand son personnage a soixante-deux ans au début de l'histoire, en 1869, et soixante-quinze ans à son terme en 1882. Si France s'identifie volontiers à des hommes âgés, il en laisse deviner la raison. « Il y a déjà longtemps que je suis vieux¹ », déclare Sylvestre Bonnard, qui continue :

Un jour de l'an passé, sur le pont des Arts, quelqu'un de mes confrères de l'Institut se plaignit devant moi de l'ennui de vieillir. « C'est encore, lui répondit Sainte-Beuve, le seul moyen qu'on ait trouvé de vivre longtemps ».

Être vieux, au surplus, c'est encore le moyen d'être le moins possible sous l'emprise du temps. La jeunesse passe en un éclair ; mais la vieillesse se prolonge en un état durable, d'autant plus que les personnages de France donnent la curieuse impression d'être d'éternels vieillards.

Régnier aussi témoigne un intérêt aux hommes vieillissants. Un récit de souvenirs, « Jours heureux² », immortalise ce moment fragile de la vie du grand-père qu'on sent sur le point de mourir. Une poésie émouvante se dégage de ce récit très sobre, où une vie à son aurore (celle de l'enfant que Régnier était) fait écho à une autre qui s'apprête à entrer dans sa nuit (celle de son aïeul) ; et où, dans une superposition mélancolique, l'enfant de l'histoire se dédouble dans l'homme qui écrit, à son tour vieillissant (au moment où il écrit), mort bientôt (au moment où nous lisons).

Mais chez Régnier comme chez France, malgré tout, la vieillesse semble moins une promesse de fin qu'un moyen de durer. Ce n'est pas un hasard si Régnier remarque, dans son portrait de Michelet, que « la nature l'avait précocement déjà paré de cheveux tout blancs, comme si elle eût voulu signifier que sa vie à lui était vécue d'avance et qu'il allait maintenant vivre la vie du passé³ ». Tel Sylvestre Bonnard, homme d'érudition, le Michelet de Régnier appartient à tous les temps. De même qu'appartenir à tous les temps, c'est ne pas être vraiment du sien, être vieux, pour un historien, c'est être symboliquement épargné par le vieillissement.

La vieillesse, chez ces honorables vieillards, n'a rien d'une dégradation. Elle ne relève pas de la vision montaignienne – la vieillesse comme perte progressive des facultés – mais de celle de Gracq bien plutôt :

La surimpression envahissante de ce qui a été sur ce qui est constitue le don mélancolique et pulpeux du vieillissement, qui est, autant qu'une décrépitude physiologique, un décryptement fantomatique du palimpseste que devient avec l'âge le monde familier⁴.

La pensée classique considère le temps à vivre, qui va s'amenuisant ; Régnier et France, avec Gracq, considèrent le temps vécu, qui va s'accroissant. L'homme âgé est riche de toutes les années qu'il a vécues, condensées en son présent. Régnier songe :

1. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 138.

2. H. de Régnier, « Jours heureux », *Le Trèfle blanc*, Mercure de France, 1899.

3. H. de Régnier, « Michelet », *art. cité*, p. 12.

4. J. Gracq, *Lettrines*, *op. cit.*, p. 335.

Au fond, ce qui nous intéresse dans les vieillards, c'est leur jeunesse, ce qui en subsiste dans leur mémoire. Ils valent, à nos yeux, pour le passé qu'ils représentent [...]. (C., 1905, p. 543)

Les années antérieures ne sont pas mortes ; elles sommeillent sous le présent dans une vision stratifiée du temps vécu. C'est pourquoi les vieillards sont fascinants : le passé vivant de leur jeunesse demeure en eux, discernable à qui sait le voir.

C'est le même principe qui rend les femmes admirables à l'entrée même de la vieillesse, aux yeux de ces raffinés. Ces beautés de la dernière heure sont pléthore chez Régnier, dans son œuvre narrative comme dans ses pages autobiographiques. Les *Cahiers* fournissent plusieurs portraits de ces femmes qui, en leur maturité faite, laissent deviner encore la première beauté passée :

Hier, à l'Opéra, dans une loge, il y avait la duchesse de Sesto [...]. C'est une toute petite vieille, mignonne, aux traits fins, aux blancs cheveux poudrés. Dans la salle vivement éclairée, aux couleurs voyantes, parmi le scintillement des diamants aux épaules nues et l'enluminure des toilettes, elle a un charme, cette petite personne d'autrefois à peine décolletée, dans sa robe mauve très pâle, un peu poussiéreuse à travers la lumière. Et, à côté du miroitement des soies, c'est comme une apparition discrète du passé, dans son recul de pastel délicat. (C., 1892, p. 311)

Si cette duchesse bien réelle y gagne des airs de pastel, réciproquement les femmes des grands portraits sont elles aussi affectées par ce phénomène, qui les rend d'autant plus appréciables aux yeux de Régnier. Ainsi de Mona Lisa :

Évidemment, *La Joconde* est le portrait d'une femme dont la première jeunesse est passée et qui fut d'une beauté radieuse, qui commence à s'épaissir, mais dont survivent, en le visage d'à présent, l'ancien regard et l'ancien sourire¹. (C., 1891, p. 260)

Les contes et romans montrent aussi de ces femmes dont la beauté disparue se rêve encore, plus qu'elle ne se voit². Ce qu'elles perdent en beauté, ces femmes le gagnent en charme. Les formules contrastives le soulignent. On lit par exemple, à propos de M^{lle} de Manissart, que « son teint, éclatant dans sa jeunesse, s'était abîmé avec l'âge, mais [qu']il lui restait de son premier visage de quoi en montrer un second fort présentable » (BP, p. 42). On peut joindre à la liste M^{me} de Brévannes, veuve quinquagénaire dont s'éprend le narrateur du conte « Le petit visage » : « D'avoir été charmante, M^{me} de Brévannes était demeurée infiniment agréable³ ». Le portrait de M^{me} du Fresnay, sorte de mère adoptive pour Julie de Mauseuil, est des plus intéressants. Elle constate que sa pupille embellit :

1. Régnier condense le texte pour *Donc...* : « *La Joconde* est le portrait d'une femme dont la première jeunesse est passée, mais qui en conserve, dans son visage d'à présent, l'ancien regard et l'ancien sourire » (*op. cit.*, p. 147).

2. En dehors du corpus classique, l'un des *Contes pour chacun de nous*, « Le portrait », montre une dame jouissant d'une « grâce en accord avec ses cheveux blancs » : « Cette grâce restait à M^{me} de Vorant d'une beauté célèbre, dont le temps, en la fanant, n'avait pu détruire les lignes, mais qu'il avait transformée en un souvenir lointain et comme apparenté à ce qu'elle avait été. À soixante ans, M^{me} de Vorant était moins une vieille femme qu'une femme vieille » (Éditions Lapina, coll. « Les panathénées », 1926, p. 130).

3. H. de Régnier, *Le Plateau de laque*, Mercure de France, 1913.

M^{me} du Fresnay était ravie [...] de cet heureux changement. Belle et charmante dans sa jeunesse, elle aimait la beauté et la jeunesse des autres. Il lui restait des siennes une maturité douillette et douce. Son visage avait conservé ses jolis traits d'autrefois et un fard habile conservait à ses joues les couleurs qui y fleurissaient jadis. Elle était comme son propre pastel, ressemblant, et d'une chair délicate et poudreuse. (DM, p. 82)

La syntaxe sème le doute : la double apposition « belle et charmante dans sa jeunesse » semble de prime abord se rapporter à Julie ; on comprend ensuite que M^{me} du Fresnay en est le référent, avant qu'une répétition en chiasme (« la beauté et la jeunesse ») rende à la jeune Julie son dû – comme si la beauté de M^{me} du Fresnay était préservée dans celle de sa fille de cœur. Parce qu'elle est capable de voir la beauté, M^{me} du Fresnay accède à une forme de beauté impérissable. La comparaison avec le pastel, à nouveau, dit autant le genre de beauté estompée qui appartient à ces femmes que la qualité durable de cette beauté, élevée au rang de l'art. Par un phénomène presque surnaturel, les femmes qui ont été heureuses en amour conservent en vieillissant la beauté de leur jeunesse et, comme dans les contes, la beauté est le reflet de la bonté. Boylesve confirme l'intuition de Régnier lorsqu'il prête à Hubert, ami du narrateur de *Mon Amour*, cette théorie. Il y aurait deux types de femmes et, partant, deux types de beauté. Les premières, « vivantes » et à la mode, ne dureront pas, ne sachant pas « porter de cheveux blancs », quand celles qui transcendent la sensualité éphémère par des qualités de cœur, d'une beauté moins visibles sur l'instant, verront leur « charme » préservé même dans le grand âge¹.

Ce qui captive ces écrivains, en somme, ce sont les moments où ce qui est à son acmé, œuvres de la nature et œuvres humaines, va entrer dans le déclin. Les cultures, les civilisations n'échappent pas à cette fatalité et Boylesve est la proie d'un puissant sentiment, l'urgence de sauver ce qui va disparaître. La guerre, parce qu'elle menace de tout détruire, accentue ce sentiment et il fait part à Régnier de ce sentiment dans une lettre du 2 juillet 1915, en vers :

Regardons, cher ami, chacun par la fenêtre,
Notons l'oiseau qui vole ou la flore champêtre,
L'ouragan qui menace où la lame qui vient
Baiser le sable blond. Fixons tant mal que bien
Le mouvement sans but des choses de la Terre ;
Inscrivons sans trembler le dernier tonnerre,
Celui dont nous savons qu'il va nous foudroyer :
Soyons tristes mais évitons de larmoyer².

Mélancolique devant la fuite des heures que l'art voudrait fixer, Boylesve, lucide mais ne renonçant pas, semble dire, avec le panache du *Cyrano* de Rostand, que « c'est bien plus beau lorsque c'est inutile ». C'est la fin d'un monde, sans doute, mais en consolation, le poète doit continuer

1. Hubert parle des coquettes de son temps : « Ah!... j'accorde que tout être qui se ride ou blanchit n'a de charme qu'autant qu'il a su mettre dans sa vie quelque chose au-dessus de sa sensualité, et que ces femmes-là ne sauront jamais porter de cheveux blancs... » (*Mon Amour, op. cit.*, p. 47-48).

2. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 2 juillet 1915, Ms. 6285, F. 203, Bibliothèque de l'Institut.

de chanter ce qui, par delà les entreprises humaines éphémères, n'a pas de fin, phénomènes naturels, ressac marin, cycles vitaux. Les générations s'abîment et avec elles les coutumes, les mentalités, les figures du temps : mais le roman s'évertue à conserver ce qui peut l'être de leurs vestiges. Boylesve voit s'anéantir le monde de son enfance, qu'il rappelle dans ses romans, *Mademoiselle Cloque* (1899), *L'Enfant à la balustrade* (1903), *La Jeune Fille bien élevée* (1909) ; peuple austère des bourgades et des campagnes françaises d'avant 1905. Ces romans conservent la trace d'un univers expirant mais ils consacrent aussi le début d'un nouveau. Le divorce entre les générations est d'ailleurs le moteur de bien des récits. Une nouvelle intitulée « Les trois personnes¹ », par exemple, montre trois messieurs racontant entre eux des histoires de cœur, avec le tact que leur dicte une politesse exquise. Le fils de l'un d'eux arrive qui, sans même se rendre compte de la bévue, révèle le nom de la dame du récit de son père, voilé par goût autant que par éducation. La nouvelle se dispense de formuler explicitement l'objet de sa démonstration.

En cette attention prêtée aux moments de transition, Boylesve soutient la comparaison avec son aîné France et aurait pu tout aussi bien inspirer cette considération à Marie-Claire Bancquart :

Nous l'avons vu plus disposé à considérer le transitoire que le continu, les moments de déclin que les moments de triomphe. [...] Le monde est en état de rééquilibrage permanent. C'est le déséquilibre qui attire le poète² [...].

Mais France considère les moments de *translatio imperii* dans une plus large échelle encore que son cadet, ce qui justifie cette autre remarque de son éditrice pour la collection « La Pléiade » : « l'histoire des siècles d'or est négligée par lui au profit de la grâce savante et alanguie des époques où la civilisation se cherche³ », veille des grands empires, christiannisme primitif, Régence ou Révolution. Bien des récits d'Anatole France relatent un choc des cultures, l'une sur le point de finir, l'autre en passe de la remplacer. Le conte « Komm l'Atrébate » donne à sentir l'incompréhension du Celte Komm devant la culture que Rome imposera bientôt. Incapable d'en apprécier les raffinements, il est animé d'une rage destructrice et, quand ses semblables se laissent déjà gagner par la politique romaine d'assimilation, lui se révolte encore. Le narrateur sceptique se garde bien de lui donner tort et le conte n'a rien de manichéen : les Romains ne représentent pas un modèle de civilisation accompli et se révèlent aussi cruels que les barbares⁴.

1. R. Boylesve, « Les trois personnes », *Le Dangereux Jeune Homme*, *op. cit.*

2. M.-C. Bancquart, « Introduction », *Anatole France. Œuvres.*, t. I, *op. cit.*, p. XLIX. Il s'agit ici d'un constat général qui concerne surtout l'œuvre poétique de jeunesse, mais qui peut être reconduit aux œuvres postérieures.

3. *Ibid.*

4. Par exemple, il est question de deux nobles Gaulois rangés du côté de César : « Mal récompensés de leur prompt soumission, dépouillés de tous leurs honneurs et d'une grande partie de leurs biens, sans cesse vexés par des centurions grossiers et par des légistes stupides », ils sont bientôt envoyés à la mort par une justice très sommaire, pour avoir « murmur[é] quelques plaintes » (« Komm l'Atrébate », *Sous l'invocation de Clio*, *op. cit.*, p. 213).

La période révolutionnaire qui est le théâtre des *Dieux ont soif* est elle aussi marquée par des tensions, qui affectent jusqu'aux regards portés sur les femmes. Élodie, l'héroïne, a beau susciter l'admiration d'Évariste, peintre porté au style néo-classique qu'imposeront les lendemains de 1789, le narrateur est plus enclin à la regarder à travers les références de l'Ancien Régime. Elle lui évoque d'abord le « faune Borghèse » :

Derrière le comptoir de la marchande, elle donnait l'idée d'une nymphe de la danse, d'une bacchante d'Opéra, dépouillée de sa peau de lynx, de son thyrses et de ses guirlandes de lierre, contenue, dissimulée par enchantement dans l'enveloppe modeste d'une ménagère de Chardin. (*ibid.*)

Cette hésitation entre deux domaines culturels de référence est encore plus marquée dans le portrait de la citoyenne Rochemaure. Ce portrait rend compte de la personnalité complexe de cette ancienne aristocrate aussi à l'aise sous Louis XVI que sous la nouvelle République. À cause de son costume composite, « on ne pouvait discerner, tant elle se montrait à la fois aristocrate et révolutionnaire, si elle portait les couleurs des victimes ou celles du bourreau » (DS, p. 94). La République, quoi que l'histoire en ait retenu, ne s'est pas imposée en un jour.

Régnier, tout autant sensible aux passages qu'au passé lui aussi, accorde sa prédilection aux grandes figures d'écrivains qui se tiennent aux carrefours de l'histoire. Michelet a cette qualité :

Où le situer au point juste dans la littérature de son temps ? Il confond tous les genres en sa multiple unité. Il résume et devance. Il finit la vieille histoire et inaugure la moderne. Il est le dernier des Tite-Live et le premier des Goncourt. Il est un des centres du siècle ; sa spirale spirituelle est une des conques où l'époque s'entend le mieux en son propre murmure persistant et lointain¹.

À la jonction du passé et de l'avenir, Michelet transcende les époques. De même pour Vigny, dont Régnier dit qu'il « n'est point de l'heure juste, il est d'avant et d'après ; il devance et il survient² ».

En somme, le passé persiste dans le présent ; de là son prestige. L'expression « passé vivant » est donc à entendre dans un double sens ; elle désigne non seulement le passé en tant qu'il a été vivant (et ne l'est plus qu'en souvenir ou en imagination), mais aussi le passé en tant qu'il n'est jamais mort, et continue d'alimenter le présent. Penser le passé vivant à la lumière de l'œuvre de Régnier, de Boylesve et de France, c'est tenter de définir en creux un autre rapport au présent, indiqué avant ces écrivains par les classiques dont ils sont imprégnés. T. S. Eliot tire de l'exemple de ces derniers cette leçon de sagesse, à savoir que nous regardons le monde comme « la propriété des seuls vivants, propriété où les morts n'ont pas de part³ », et que, peut-être, cette habitude mérite d'être reconsidérée. Et si les morts ne cessaient d'interférer avec le monde

1. H. de Régnier, « Michelet », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 41-42.

2. H. de Régnier, « Vigny », *ibid.*, p. 62.

3. Cité par S. Zékian, *L'invention des classiques*, *op. cit.*, p. 195.

présent, que nous croyons notre bien exclusif? Mario Maurin analyse de la sorte « l'obsession régnérienne fondamentale » – obsession qui est aussi bien celle de France et de Boylesve – comme « la permanence du passé, son emprise envoûtante et despotique sur le présent »¹.

2. Un présent hanté

a. Fantômes du passé

Proust cherche la cause de la « prédilection des grands esprits pour les ouvrages anciens » :

C'est qu'ils n'ont pas seulement pour nous, comme les ouvrages contemporains, la beauté qu'y sut mettre l'esprit qui les créa. Ils en reçoivent une autre plus émouvante encore, de ce que leur matière même, j'entends la langue où ils furent écrits, est comme un miroir de la vie².

La langue ancienne, en ses formes mêmes, garderait trace d'une vie passée, vie intellectuelle et sensible. Proust risque une analogie :

Un peu du bonheur qu'on éprouve à se promener dans une ville comme Beaune qui garde intact son hôpital du XV^e siècle, avec son puits, son lavoir, [...] on ressent encore un peu de ce bonheur à errer au milieu d'une tragédie de Racine ou d'un volume de Saint-Simon. Car ils contiennent toutes les belles formes du langage abolies qui gardent le souvenir d'usages, ou de façons de sentir qui n'existent plus, traces persistantes du passé à quoi rien du présent ne ressemble et dont le temps, en passant sur elles, a pu seul embellir encore la couleur³.

En un sens, les fantômes qui hantent la prose romanesque de ces écrivains sont d'abord des fantômes linguistiques. La langue emporte avec elle l'esprit des êtres qui l'ont autrefois façonnée – telle est la conviction de Proust :

Les mots ne sont pas de purs signes pour le poète. Les symbolistes seront sans doute les premiers à nous accorder que ce que chaque mot garde, dans sa figure ou dans son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé, a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification⁴.

Voilà qui consolide la passerelle existant entre les Symbolistes et les Classiques, qu'on aurait trop beau jeu d'opposer. Leur vision de la langue diverge certes en tout point, les Symbolistes considérant l'« évocation » des mots en sus de leur « stricte signification » ; mais c'est bien ce qui permet aux premiers d'accueillir les seconds au sein de leur représentation linguistique. Pour les Classiques, les états de la langue se succèdent (en donnant à la France son Académie, ils ont prétendu rompre avec la langue impure de leurs aïeux, détrônant Ronsard pour couronner

1. M. Maurin, *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, *op. cit.*, p. 149.

2. M. Proust, « Pastiches et mélanges », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 191.

3. *Ibid.*

4. M. Proust, « Contre l'obscurité », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 392-393.

Malherbe) ; pour les Symbolistes, ils se superposent en strates qui, à elles toutes, constituent la langue des poètes¹.

Le vocabulaire n'est pas seul en cause dans les effets de rémanence, mais la syntaxe également. De même que le temps se creuse dans ces mots qui rappellent, avec leurs significations anciennes, quelque chose de l'énonciation où celles-ci étaient d'actualité, le temps se creuse dans les phrases qui n'avancent qu'en revenant sur elles-mêmes, comme ces phrases cousues d'anaphores si typiques à Régnier, ou dans les phrases dont les constituants suivent un ordre inattendu. C'est le postulat d'Isabelle Serça :

[...] déjouer la linéarité de la langue, c'est en quelque sorte déjouer le temps : le fil de la syntaxe suit le fil du temps, conçu sur le modèle physique de la droite orientée. Syntaxe et temps sont en effet à mes yeux indissolublement liés : la syntaxe est ce qui informe le temps dans l'écriture. Dans cet art du temps qu'est le roman, l'écriture est *informée* – au sens propre, étymologique de « façonner, donner forme à » – par une lutte avec et contre le temps, et en retour elle *informe* le temps – au sens philosophique de « donner une forme sensible à un principe immatériel² ».

Une syntaxe en arabesque ou une syntaxe inscristée d'inserts donne au temps une forme non chronologique. Bouleverser l'ordre des constituants, c'est lutter contre la linéarité inhérente à l'écriture (spatialisée sur la page), déroulée sur l'axe syntagmatique, par des constructions qui se lisent « sur plusieurs lignes à la fois³ », selon un « axe paradigmatique⁴ ». En outre, on l'a vu, les trois romanciers, dans leur œuvre historique plus encore, privilégient l'hypotaxe, et l'on peut se demander si les subordonnées dont Régnier brode sa phrase n'ont pas la fonction qu'Isabelle Serça donne à la parenthèse de Proust, celle de « déplie[r] les différentes strates de la mémoire⁵ » ou plus généralement celle d'« échapper au temps⁶ ». Comme celle de Proust, la phrase de Régnier, dans son « mouvement d'expansion » et dans ses bourgeonnements, chercherait à se soustraire au flux ordinaire du temps, « par sa longueur d'une part, comme si, dans cette lutte avec le temps, elle ne voulait pas finir, et par des va-et-vient sur l'axe syntagmatique d'autre part qui visent à déjouer la linéarité⁷ ».

La grammaire commune contreviendrait donc à la linéarité temporelle. La langue, à diverses égards, apparaît donc hantée, à raison de plus celle de ces écritures aux parfums d'Ancien

1. Proust précise : « Ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable. Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il réveille entre deux images disjointes des harmonies oubliées, à tout moment il nous fait respirer avec délices le parfum de la terre natale ». Ce n'est pourtant pas un Symboliste que Proust cite en exemple en affirmant que « là est [...] le charme natal du parler de France – ce qui semble signifier aujourd'hui le parler de M. Anatole France, puisqu'il est un des seuls qui veuille ou qui sache s'en servir encore » (*ibid.*).

2. I. Serça, *Esthétique de la ponctuation, op. cit.*, p. 185.

3. *Ibid.*, p. 119.

4. *Ibid.*, p. 121.

5. *Ibid.*, p. 176.

6. *Ibid.*, p. 187.

7. *Ibid.*

Régime.

D'une toute autre façon que la grammaire de phrase, la grammaire narrative l'est également, traversée qu'elle est par des effets de « revenance ». *La Double Maîtresse* montre un neveu aux prises avec le fantôme de l'oncle inconnu dont il hérite, oncle ramené à la vie dans la suite du récit au moyen d'une analepse, comme on évoque les disparus pour qu'ils révèlent *post mortem* les secrets de leur vie. Ce récit fantôme est lui-même fait de retours, de scènes, de motifs, que Pierre Lachasse appelle des « effets de rimes ¹ ». Ces scènes nouvelles sont, si l'on veut, possédées par les événements passés, à commencer par l'emblématique double scène des belles à la grappe de raisins. L'héroïne de Boylesve, Jacqueline, ne se laisse pas prendre à ces redondances, elle qui, avisant son amant sur un bateau au loin, « crut avoir une de ces singulières et fausses réminiscences où nous nous imaginons que l'instant présent est tiré de notre passé et où tout ce que nos yeux entrevoient est un spectacle déjà vu » (LAP2, p. 86). Mais pour l'aveugle Nicolas (et la structure du roman le met en évidence), « l'avenir ne peut être [...] qu'une répétition du passé ² » et il demeure incapable de briser le cercle vicieux, prisonnier de ses propres fantômes.

Dans d'autres romans, ce n'est pas seulement la vie d'un même personnage qui se répète. Les épisodes peuvent être redondants d'un fil narratif à l'autre, concernant des personnages et des époques différentes. L'exemple le plus manifeste se trouve dans *Le Passé vivant*, où le descendant revit l'aventure amoureuse de son aïeul. Mario Maurin en tire la conclusion que « Vivre, c'est revivre dans cet univers romanesque ³ ». Elle semble juste encore si l'on considère *Le Divertissement provincial* où se produit un tel épisode de possession du présent par le passé. M. de La Rivellerie, juge d'instruction à Vallins, écrit une histoire juridique de la région. Ses enquêtes le conduisent à une ancienne affaire de meurtre, l'assassinat du Président d'Arthun. Cette affaire datant du XVII^e siècle se surimpose à celle qui bouleverse à nouveau la région en ce début de XX^e siècle et elle semble même la déterminer, selon une lecture fantastique ⁴.

Deux époques, une seule trame narrative : les mêmes scènes sont rejouées, aussi bien dans *La Double Maîtresse*, où un même prétendant (Nicolas) rejoue son insuccès auprès de deux maîtresses successives (Julie et Olympia), que, symétriquement, dans cet autre roman de Ré-

1. P. Lachasse, « Pourquoi *La Double Maîtresse* ? », *Tel qu'en songe*, n° 3, 2017, à paraître.

2. M. Maurin, *Le labyrinthe et le double*, op. cit., p. 108.

3. *Ibid.*, p. 270.

4. Les morts guident également l'attitude des vivants dans plusieurs nouvelles de Boylesve. Le narrateur de « Romance » (*La Marchande de petits pains pour les canards*, op. cit.) se rappelle comment il a voulu, enfant, rejoindre une jeune fille dans l'Au-delà. Le registre est plus sentimental que fantastique et la naïveté de l'enfant est touchante. Amoureux d'un portrait de Clémence de Grébauval, jolie défunte qu'il n'a pourtant pas connue, le narrateur veut mourir à son tour dans le jardin où elle passe ses derniers jours : on lui avait fait croire qu'elle avait péri pour en avoir trop respiré les fleurs. Dans une autre nouvelle, « La danseuse de Tanagre », c'est une morte millénaire qui oriente le cours de la vie d'un personnage, dont une statuette conserve les formes. Le sculpteur Douris se laisse happer par le passé et s'adresse à la morte dans sa folie amoureuse : « L'intime familiarité de ta grâce me ravit à mon temps, m'arrache à l'heure que le destin m'attribua, pour m'emporter en arrière, dans le passé ancien, jusqu'à l'heure bienheureuse où ta paupière a battu... » (NDS, p. 42-43). Il est cependant moins question ici d'un passé qui ressurgirait dans le présent, que d'un présent aspiré dans le passé.

gnier, *Moi, elle et lui* (1906), dans lequel deux amants ont chacun une aventure avec la même maîtresse, le père avec la jeune femme, puis le fils avec la même, plus âgée. Chez Boylesve également, on trouve de ces constructions narratives qui forcent le rapprochement entre un récit cadre contemporain et un récit enchâssé se déroulant à une date antérieure. C'est le cas dans *Je vous ai désirée un soir...* (1924), où les amours qu'un tout jeune homme entretient avec M^{me} de Blou trouvent un écho dans les amours postérieures d'une dame désormais âgée, la même M^{me} de Blou, avec Robert d'Egmont.

De façon plus curieuse, les effets spectraux qui hantent la composition narrative semblent se reproduire à l'échelle intertextuelle, d'un roman à l'autre du même auteur. Ainsi, non seulement les personnages du *Passé vivant* rejouent des vies antérieures, mais c'est aussi le roman même qui rejoue un roman antérieur. M^{me} de Jonceuse, sœur de M. de François père (PV), est mystérieusement affectée de la même hypocondrie que M^{me} de Galandot (DM), elle aussi tout à ses craintes et à ses potions. Le parallèle se poursuit : M. de François a sévèrement entamé sa fortune pour mener grand train à Valnancé, comme feu M. de Galandot. Leurs fils ne sont pas non plus sans rapport, tournés qu'ils sont vers le passé. On peut traquer les parentés jusque dans les figures qui leur servent de pendant : l'entrepreneur cousin de Jean de François, Maurice de Jonceuse, semble être une réplique de M. de Portebize, neveu de Nicolas de Galandot, dépensier et aimant la vie moderne.

C'est de façon différente que, chez Anatole France, un roman hante l'autre. *Les Opinions de monsieur Jérôme Coignard* n'ont de sens qu'au regard de *La Rôtisserie de la reine Pédauque*. À la fin de celui-ci, l'abbé meurt. *Les Opinions* lui redonnent vie dans une sorte d'excroissance de la *Rôtisserie*, dilatée pour laisser l'abbé s'épancher en de plus longs discours, comme s'il revenait d'outre-tombe pour nous les soumettre. Le deuxième volet du diptyque est en fait une analepse résiduelle du premier, donnant au lecteur l'impression d'une résurrection ou d'une réminiscence fantomatique de l'abbé.

En vérité, les histoires de revenants captivent ces écrivains au-delà de la fiction. Au gré des promenades, Régnier chemine en compagnie de morts illustres, comme en rendent compte divers écrits à composante autobiographique : Louis XIV à Versailles, le Président de Brosses à Dijon, Casanova à Venise. La mémoire ouvre la porte de temps oubliés :

Le passé n'est jamais mort : il fait le mort. On dit c'est oublié c'est fini le temps s'est interposé – entre le fait et l'instant d'à présent l'oubli s'est amassé. L'oubli est transparent et derrière lui le passé reparaît, plus mélancolique d'être insaisissable, plus redoutable de n'être qu'une ombre. [...] Pour moi, se¹ souvenir, c'est recommencer². (C., 1891, p. 267)

1. Pour leur édition, D. J. Niederauer et F. Broche ont retenu « ce souvenir », ce qui semble mériter une correction. Nous corrigeons à partir du manuscrit (NAF 14975, F. 174, recto, BnF).

2. Ces notes trouvent une expression abrégée dans *Donc...* : « Le passé ne meurt pas. Il fait le mort. L'oubli est transparent. Derrière lui le passé reparaît, plus mélancolique d'être insaisissable, de n'être qu'une ombre » (*op. cit.*, p. 180). On pourrait ici ouvrir une parenthèse pour souligner une fois encore l'écart entre la mémoire

Décidément, Régnier aime la compagnie des fantômes, ceux de sa vie comme ceux qu'il n'a pas pu connaître. « Rien n'est mort du passé », répète-t-il. « Il se prolonge en moi avec une consistance si vivante qu'il marche à mes côtés dans tous mes songes » (C., 1892, p. 296). Son personnage, Lauvereau, prétend qu'on rappelle moins le passé qu'il ne se rappelle à nous. Ce sont les réflexions que lui inspire la découverte surprenante des lettres des ancêtres de Jean de François et d'Antoinette de Saffry :

On nous appelle des chercheurs, mais vraiment est-ce que nous méritons ce nom ? C'est le passé qui vient à nous. Ne remarquez-vous pas quelle astuce admirable il emploie à survivre ? Tout lui est bon. Il ne veut pas de l'oubli. Il ne demande qu'à se raconter. (PV, p. 277)

Tout attiré qu'il est par les histoires de revenants, Régnier n'est pourtant pas un esprit porté au mysticisme, et son approche est toute poétique. C'est peut-être pourquoi il se garde de confirmer l'interprétation fantastique du *Passé vivant*, dans lequel il insère un contrepoint comique. M^{me} de Maurebois, qui aime les émotions fortes, s'est prise d'engouement pour le spiritisme au point d'emménager à dessein dans un hôtel réputé hanté. « C'était mon ambition d'habiter une maison hantée, et justement, celle-là, on y entend des bruits, toutes les nuits... », s'enflamme-t-elle. « Personne ne voulait louer... Une merveille, un bijou, des fenêtres qui s'ouvrent toutes seules, des portes qui claquent... [...] Oh ! voir un fantôme ! » (PV, p. 109). Ces exclamations laissent entendre l'ironie douce de Régnier, qui soupire contre la banalisation des mystères, devenus les loisirs à la mode de Parisiennes désœuvrées.

France n'est pas en reste pour ce qui est de l'ironie, bien qu'il puisse se montrer curieux de spiritisme (comme Boylesve en sa jeunesse¹), ne serait-ce que par précaution sceptique. Dans un article (« L'hypnotisme dans la littérature – *Marfa* », VL1), il dit envier William Crookes, amoureux d'un fantôme six mois durant. Une même ironie tendre va à M. d'Astarac (RRP), qui nourrit d'heureuses passions pour des sylphes et des nymphes qu'il est seul à voir. Mais l'esprit voltairien qu'est aussi Anatole France devient plus caustique quand il décrit, dans *La Révolte des anges*, un cercle de spirites modernes, qui n'ont pas, eux, l'excuse de vivre avant l'âge des Lumières. Ainsi, le narrateur fait ressortir la bêtise (plus que l'innocence) du comte Desmaisons, victime d'un « médium translucide » grâce à qui « il était parvenu à voir l'âme de la morte » – sa jeune épouse morte tuberculeuse vingt ans plus tôt – « sous l'apparence d'une masse gélatineuse et transparente, qui ne rappelait en rien la forme qu'il avait adorée »².

Faire tourner les tables est un loisir par trop mondain et futile, sans doute, pour des tempéraments comme ceux de Régnier ou de Boylesve, que la vie intérieure occupe bien davantage. Les

chez Régnier et chez Proust. L'opposition n'est pas seulement celle de la mémoire volontaire et de la mémoire involontaire. Là où, chez Proust, le souvenir est immédiat, il appelle chez Régnier la médiation poétique. Le surgissement chez Proust devient résurgence poétique chez Régnier.

1. Jeune étudiant, Boylesve s'est un temps converti au spiritisme, espérant évoquer sa mère morte quand il avait quatre ans. Il revint ensuite tout à fait, déçu (voir É. Gérard-Gailly, *Qui était Mademoiselle Cloque ?*, *op. cit.*, p. 77-78).

2. A. France, *La Révolte des anges*, *op. cit.*, p. 262.

seuls fantômes qu'ils perçoivent sont ceux qui hantent leur conscience de poètes. Une mémoire hypersensible leur donne à voir les fantômes d'antan. Boylesve décrit ses impressions :

Pourquoi suis-je hanté par le souvenir d'une fin de journée à Longueville, dans le petit salon de M^{me} du H... ? Il y a vingt ans que ce soir-là est passé, et il n'a rien eu de remarquable. Certaines heures qui s'écoulèrent presque inaperçues, dorment en nous, longtemps, pareilles à la Belle au Bois, et s'éveillent un matin, toujours jeunes, à l'appel de quelque Prince Charmant¹.

Le présent ne fait que recouvrir le passé jamais aboli et qui peut revenir encore, pour peu qu'on en laisse refluer le souvenir². L'expérience de Boylesve, aussi merveilleuse que proustienne, n'est pas éloignée de celle que décrit son aîné sur un ton plus fantastique :

Quand j'ai vu l'Italie, Rome, Venise, j'ai été ravi, mais je n'ai éprouvé aucune surprise. En Orient, à Constantinople, en Asie Mineure, en Grèce, il en fut de même. Il me semblait que tout cela m'était, dès longtemps, familier. Avais-je déjà parcouru ces contrées avec quelque lointain et obscur aïeul ? La Flandre, la Picardie ont donné beaucoup de croisés. Pour Rome, l'ai-je revue avec les yeux de mon père qui la visita dans sa jeunesse ? Mes deux grand-mères Leonardi, certainement d'origine italienne, m'ont-elles préparé à goûter Venise ? Ai-je ainsi bénéficié de secrètes affinités ? (C., 1913, p. 662)

Pour Régnier, la mémoire qui ouvre une brèche dans le temps n'est pas seulement la sienne propre. Il fait l'hypothèse d'une mémoire héréditaire, celle que des ancêtres lui auraient léguée et qui, au hasard des circonstances, referait surface. Il fait tenir à Lauvereau ces propos mystérieux : « On se doit à ses aïeux. Ils vivent en nous... » (PV, p. 49) et Jean s'interrogera à son tour : « Est-on seul en soi-même ? La vie que nous vivons nous appartient-elle en propre ? D'où nous viennent certains souvenirs, certains pressentiments ?... » (p. 150). Sa conviction s'affirmera à mesure qu'il se sentira vampirisé par son ancêtre du XVIII^e siècle :

Les morts, mais ne les continuons-nous pas ? N'est-ce pas en nous que s'achève ce qu'ils n'ont pas eu le temps d'accomplir ? C'est en nous qu'ils se retrouvent, se reconnaissent, s'aiment. (p. 328)

Jean se verra progressivement aliéner ; un bal costumé lui donnera pourtant un obscur pressentiment. Se mirant dans son costume du XVIII^e siècle, « il lui semblait qu'il était devenu un autre ou qu'un autre était devenu lui » (PV, p. 93). La symétrie de la phrase sème le trouble : la dépossession de soi a déjà commencé – et la possession par un autre.

L'abbé Hubertet, déjà, avertissait le jeune François de Portebize qu'un trop grand intérêt pour son grand-oncle défunt pourrait le distraire de sa propre vie : « ne vous attardez point trop au souvenir de quelqu'un qui ne fut ni de votre âge, ni de votre temps » (DM, p. 163), lui recommande-t-il. François ne sera pas pourtant possédé par son oncle, en sorte que, par delà

1. R. Boylesve, note sans date, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 281.

2. Le passé n'est pas évacué, dans une vision cumulative du temps qui est aussi celle de Régnier. « Le passé s'aggrave, s'alourdit et pèse en nous », écrit-il, « et nous finissons peut-être par mourir de notre passé, comme des gens suffoqués » (C., 1892, p. 316).

les romans, l'abbé de *La Double Maîtresse* semble s'adresser par anticipation au jeune homme du *Passé vivant*¹.

Que le passé puisse être envahissant, Régnier en fait lui-même l'expérience. Les *Cahiers* en eux-mêmes donnent un aperçu des habitudes mentales de leur auteur. Ces notes intimes ne sont pas un journal à proprement parler, non seulement parce que l'écriture n'est pas quotidienne², mais surtout parce que Régnier n'y consigne pas toujours, tant s'en faut, les événements qui ont lieu au moment où il écrit³. Sa vie intérieure ne suit apparemment ni le temps déictique, ni le temps chronologique. En 1911, Régnier appelle ses cahiers un « *memorandum* », nom bien choisi, si l'on considère ses nombreuses remarques concernant l'emprise du passé sur sa vie⁴.

Ces pensées sont aussi bien celles du grand âge. « Quand nous vieillissons, notre passé ne nous suit plus, il nous précède » (C., 1929, p. 816), songe Régnier⁵. Illustrant cette impression, le vieux Pocancy vit enfermé reclus dans ses souvenirs et dans un domaine qui menace ruine, pour revivre en pensée les souvenirs galants du bel Anaxidomène. « Le passé [me] fournit une excellente [compagnie] » (PV, p. 93), allègue-t-il pour s'excuser de ne pas recevoir en personne son vieil ami, M. de Manissart – vieillard toujours vert qui, lui, vit sa galanterie au présent⁶. M. de Pocancy dit attendre une maîtresse de jeunesse, et l'on devine qu'il s'agit d'un rendez-vous spectral. « Le passé, pour certains, est une sorte de présent qui ne passe pas » (C., 1918, p. 745), écrit Régnier avec esprit.

D'autres personnages voient aussi leur vie investie par des vies antérieures, et pas seulement les leurs. Tito Bassi, que le don-quistisme guette, vit de plus en plus la vie de personnages historiques ou légendaires. Tito raconte sa propre histoire :

Grâce aux leçons latines de l'excellent abbé Clercati, j'étais suffisamment versé dans la connaissance de l'antiquité pour que les personnages auprès desquels m'introduisait le seigneur Alvenigo [son mécène] ne me fussent pas entièrement étrangers, mais ils m'apparaissaient maintenant sous

1. Anticipation à deux niveaux : diégétique (l'histoire de *La Double Maîtresse* se déroule durant le siècle précédant celui du *Passé vivant*) et génétique (la conception de *La Double Maîtresse* devance de plusieurs années celle du *Passé vivant*).

2. Les dates d'écriture sont indiquées avec une régularité hasardeuse. Il peut en outre se passer des mois sans que Régnier écrive une ligne.

3. Ces notes sont d'ailleurs rarement des récits d'événements biographiques. « Régnier n'y raconte pas sa vie », remarque B. Vibert, qui soupçonne chez Régnier un « refus de l'écriture de soi en tant que récit de vie ou autobiographie » (« Les *Cahiers* d'Henri de Régnier ou le laboratoire du songe », dans *Les Journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, C. Meynard (dir.), Berne, Peter Lang, 2012, p. 163-177).

4. Par exemple : « L'aujourd'hui succombe sous la pesante étreinte de l'hier, et demain subira l'inévitable poids de l'aujourd'hui passé ! » (C., 1887, p. 106) ou encore « Ce jour qui n'en est pas un, que rien n'occupe, que rien ne distrait, ce jour aux ressouvenances du passé, qui se présentent plus intenses, despotiques » (C., 1888, p. 117).

5. A. France émet une pensée très proche, dans des notes intimes datant du 31 août 1910 : « Nous ne vivons que dans le passé – tout nous fuit. Prolonge dans l'avenir ce qui n'est plus. Mais c'est encore le passé que nous projetons devant nous » (cité par M.-C. Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, op. cit., p. 315).

6. F. Javourez établit ce parallélisme. « Le maréchal reste jusqu'au bout une figure libertine de l'immédiateté tandis que celle du bel Anaxidomène devient inexorablement une figure de la réminiscence ». Il ajoute que chez M. de Pocancy, « le temps passé sans cesse réitéré associe un présent et un futur qui se confondent » (*Écriture et libertinage*, op. cit., p. 90-91.).

un aspect nouveau. Naguère il me semblait les apercevoir dans le recul des siècles, tandis que maintenant ils m'environnaient de leur foule superbe et familière. Cette impression était si forte que parfois je croyais entendre leurs voix. Peu à peu, je pénétrais leur pensée¹.

Cette illusion le conduira à se méprendre sur son propre compte. Tito se prend pour un grand artiste capable d'incarner sur les planches les plus nobles personnages, quand le public accueillera ses performances de tragédien avec de grands éclats de rire.

Car dans les romans de Régnier ou de France, on peut être possédé même par des personnages de fiction, voire par les auteurs de jadis, parvenus jusqu'à nous par l'intermédiaire de leurs livres. Sans doute, comme le dit le chroniqueur du *Temps*, « le livre est un petit appareil magique qui nous transporte au milieu des images du passé ou parmi des ombres surnaturelles » (« À M. A. Hébrard », Avant-propos, VL1, p. VII). Le fantôme de Casanova revient hanter Venise, que Lauvereau appréhende derrière l'écran de ses *Mémoires*, si bien que « les pages du livre fameux revivaient, une à une, aux lieux mêmes où elles avaient été vécues » (PV, p. 158). Que le passé s'invite dans le présent par les livres, soit ; mais qu'il happe le lecteur au point de le soustraire à la vie actuelle est une autre affaire. Car à trop absorber leur lecteur (au figuré), les livres pourraient bien l'absorber (au propre) de façon dangereuse et mettre sa vie en péril. « Les livres nous tuent » (*ibid.*, p. VIII), avertit France.

C'est pour le montrer que l'œuvre de France est traversée par un antagonisme des livres et de la vie. Partout, la vigueur de la nature est mise en regard avec la poussière des bibliothèques et des librairies. Dans une chronique, « Sur le quai Malaquais » (VL1), les bouquins sales étalent leur misère sur le bord de Seine tandis que les femmes exposent leur beauté au soleil. Sylvestre Bonnard ne vit que pour ses vieux imprimés – pis, pour ses catalogues, qui sont des livres sur les livres, des livres au carré, plus éloignés de la vie encore – et prête peu d'attention aux vivants. Sur ce patron, Régnier forge dans *Romaine Mirmault* un personnage de bibliomane en son M. de Vrancourt qui, incapable d'apprécier vraiment la vie, délaisse une charmante épouse.

L'image la plus remarquable se trouve sans doute dans *Le Crime de Sylvestre Bonnard* : le personnage éponyme découvre qu'un marronnier a poussé au beau milieu du salon d'un château délaissé. Il n'a pas encore visité la bibliothèque et redoute son état. Pourtant, dit-il :

[...] en contemplant le jeune marronnier du salon, je ne pus m'empêcher d'admirer la vigueur magnifique de la nature et l'irrésistible force qui pousse tout germe à se développer dans la vie. Par contre, je m'attristai à songer que l'effort que nous faisons, nous autres savants, pour retenir et conserver les choses mortes est un pénible et vain effort. Tout ce qui a vécu est l'aliment nécessaire des nouvelles existences².

Le vieux savant capitulera et, en se délestant de ses précieux livres, pourvoira à la dot de sa jeune pupille, participant à sa manière au cycle vital. Chez Régnier, l'abbé Hubertet vendra

1. H. de Régnier, *L'Illusion héroïque de Tito Bassi*, *op. cit.*, p. 121.

2. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 109-110.

lui aussi ses collections du passé – ses médailles antiques – afin de célébrer la jeunesse et la beauté : avec l'argent, il offre des fleurs à sa pupille, M^{lle} Fanchon, à l'occasion de son lancement à l'Opéra.

D'autres personnages parviennent à échapper à l'emprise des arts du passé sur leur vie. Dans *L'Amphisbène*, Delbray deviendra insensible aux ruines des temples qu'il a tant aimées, une fois amoureux de Laure de Lérins. Ses anciennes amours, supplantées par la belle vivante, sont personnifiées dans une prosopopée : « Ô Pestum, refleurirais-tu tes mille roses, elles ne vaudraient pas le contour de telle bouche¹ ! », s'exclame Delbray. Mais Lauvereau est le plus emblématique de ces hommes qui renoncent à une vie retirée d'esthète par amour. D'historien de l'ombre, il deviendra dramaturge à succès pour complaire à la comédienne Janine. On ne sait pourtant si l'on doit s'en réjouir. Le narrateur de Régnier se garde bien d'orienter le jugement. À la fois, on se réjouit de voir Lauvereau rendu à la vie des hommes, célébré par ses contemporains et aimé par une jolie maîtresse ; et l'on s'afflige de ce qu'un écrivain talentueux se compromette dans des pièces d'une saison, délaissant une œuvre historique qui promettait d'être d'une autre envergure.

D'autres personnages accordent tellement de crédit aux sages et aux poètes d'autrefois qu'ils en deviennent incapables de penser ou de sentir par eux-mêmes. Aux hommes de culture, le présent sensible n'est plus donné qu'à travers le voile des ressentis passés. Du moins telle est l'analyse de M. de Fontcombes, l'un des hôtes du parc de la *Leçon*. « [Il] disait communément [...] que les gens de la meilleure naissance ne sont pas capables de discerner le ton de l'horizon ni de dire si un pays est beau, si la rivière est sinueuse et le temps seulement chaud ou froid, pour peu que tel sensible génie n'ait pas pris la peine de naître avant eux et d'attirer leur attention sur ces points en en fixant la valeur dans une langue excellente » (LAP2, p. 48). Selon cette vision, lire, c'est se laisser posséder par l'auteur du livre, c'est lui déléguer sa sensibilité et vivre par procuration.

Or, on trouve des cas de personnages conciliant l'amour des livres et les plaisirs de l'existence mortelle. Il semble donc que l'alternative ne soit pas si tranchée. L'abbé Hubertet est un exemple accompli de lettré sachant aussi jouir de la bonne chère et des autres joies éphémères, qu'il énumère pour en faire sentir tout le poids : « J'ai aimé la terre et la nature, les animaux et les hommes, les saisons et leurs fruits, l'univers, pour tout dire, en son présent et en son passé » (DM, p. 152). Les éléments coordonnés équilibrent la balance entre l'inclination du lettré et celle du bon vivant, confirmant l'existence d'un sain amour du passé. Le brave homme se promène toujours « en se rémomérant une ode d'Horace ou le juron d'un ivrogne rencontré » (p. 124),

1. H. de Régnier, *L'Amphisbène*, Mercure de France, 1912, p. 282. Régnier semble ici se souvenir des vers de Musset, « Beatrix Donato ». Il y est question du fils du Titien, qui renonce à la peinture après avoir peint sa maîtresse, parce que, « tout beau qu'il est, ce portrait ne vaut pas / [...] un baiser du modèle » (*Poésies nouvelles, 1836-1852*).

disponible aux antiques réminiscences de même qu'aux événements impromptus. Brotteaux est de la même trempe, ainsi que l'abbé Coignard, qui goûte aussi bien un vers de Lucrèce qu'un sourire de Catherine la dentellière.

Quoi qu'il en soit, les vrais poètes savent s'affranchir du démon des écrivains d'autrefois. Si Régnier se sent possédé par eux et si, parfois, il a l'impression de sentir et de « pense[r] à travers des pensées qui ne sont pas les [s]iennes », celles-ci n'oblitérent pas ses propres pensées ni ses propres perceptions : « ce n'est pas un masque, c'est une voilette » (C., 1894, p. 395). Régnier n'est pas possédé par des fantômes : il est leur évocateur, le médium qui, par son intercession, les ramène à la vie. « En somme, c'est un destin qui en vaut d'autres, et qu'aucun ne vaut, de porter en soi, ne fût-ce que pour soi, un rayon perdu où renaissent, du vieux prestige, des poètes » (C., 1889, p. 182). Telle est la tâche qu'il se donne.

Car perdre son âme est bien l'une des grandes craintes du poète. La vieillesse représente un danger, en ce qu'elle altère le *moi*. Les symptômes se lisent sur les visages :

Il y a des visages dont le vieillissement n'est que les états d'âges successifs, qui ont une manière de vieillir stoïque où leurs traits se transforment, mais se reconnaissent. Chez d'autres, la vieillesse est comme l'apparition d'une magie de laideur et comme l'effet d'une farce de la nature. L'âge fait les mégères ou les aïeules¹.

Le temps peut métamorphoser les êtres. Régnier redoute pour lui-même de se découvrir un jour étranger à lui-même et il s'astreint à une vigilance de chaque instant : « Ne rien détruire en soi et vivre toujours toute sa vie. La vieillesse, c'est d'oublier² » (C., 1919, p. 759). Les dates anniversaires sont redoutables : « Je suis entré le 28 décembre dans ma 69^e année et je me suis senti le même » (C., 1933, p. 858), se rassure-t-il, réconforté par un sentiment de permanence. Boylesve aurait eu la même préoccupation, citant Sénèque au cours d'une conversation amicale : « la plus longue vie est celle de l'homme qui, aussi loin qu'elle a pu s'étendre, l'a gardée pour lui tout entière³ ». La crainte de Boylesve, c'est que la vie mondaine n'en vienne à disperser le sujet et à menacer son unité.

Le monde, qui appelle l'individu au dehors, est également une menace selon Régnier. Cependant, craignant de se perdre lui-même et soucieux de se retenir tout entier, il poursuit inlassablement les étranges fréquentations que sont ses propres fantômes, c'est-à-dire les réminiscences d'états antérieurs de lui-même, que Mario Maurin appelle « cette ombre de lui-même qui l'accompagne » ou encore ce « frère intérieur »⁴. Régnier puise du réconfort en cette compagnie surnaturelle : « J'aime les endroits où quelque chose a été, qui a pris fin – un château

1. H. de Régnier, *Donc...*, *op. cit.*, p. 123-124.

2. Ne devrait-on pas déchiffrer plutôt : « La vieillesse, c'est s'oublier » ?

3. Propos rapportés par A. Chauvigné, *Le Jardin secret de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 36. A. France considère plutôt l'angoisse contraire : celle de ne pas changer. « Si [la mort], tout en nous frappant, [...] nous laissait subsister, soyez bien sûrs que nous nous retrouverons [sic] au delà du tombeau tels absolument que nous étions sur la terre » (JE p. 36).

4. M. Maurin, *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, *op. cit.*, p. 39.

maintenant vide, un jardin qui a laissé des carcasses de baraques, un musée où des portraits sont d'anciens vivants, et moi-même, où errent encore les ombres des anciens moi » (C., 1888, p. 153). Car les « anciens *moi* » ne disparaissent pas. Il en donne un exemple.

Dans l'amour qu'on croit fini, il y a encore deux passés qui s'aiment, et les présents ont beau s'être séparés autant que possible, la divergence qui part d'un même point les relie, malgré tout, l'un à l'autre. (C., 1892, p. 307)

Les êtres du passé subsistent dans une dimension parallèle, à plus forte raison ceux qu'une existence intense (amoureuse par exemple) a enracinés dans le temps. Ce constat dépasse la simple intuition que les moments les plus aigus du passé marquent davantage la mémoire. Sans doute, avance Régnier, « rien ne s'efface complètement de notre esprit » :

Le passé corrode ou embaume notre âme à jamais, jusques au jour où disparaît en nous l'idée que nous existons. Et qui sait si notre passé ne nous survit pas et si nous ne le revivons pas quelque part éternellement ? (C., 1892, p. 298)

Cela dénote une surprenante conception du sujet, pensé comme la somme de tous les *moi* qui se sont succédé dans le temps – et non comme un même *moi* continué dans le temps. Boylesve partage cette vision et dit se laisser surprendre quelquefois par ses propres fantômes :

Une journée d'assez curieuses émotions. Je suis retourné à Poitiers que je n'avais pas vu depuis huit ans. Il y a une impression très singulière à retrouver dans mille endroits des vieilles parcelles de soi-même. Ah ! ne dites pas qu'elles n'y sont pas ! On les sent trop : le détour d'une rue, un magasin, une lumière et même une odeur, oui une odeur spéciale autrefois respirée, tout cela vous saisit tout d'un coup, sans qu'on le cherche. Vous n'y pouvez échapper. C'est comme s'il y avait là un morceau de vous qui n'aurait pas vieilli¹ [...].

Cette mémoire proustienne avant Proust, mémoire involontaire qu'une stimulation extérieure (image, odeur) appelle brusquement à la conscience, est bien l'instrument d'un temps retrouvé – ou plus justement d'un temps évoqué (au sens plein) : car ce sont les fantômes du passé qui font irruption dans le présent, et non les êtres du présent qui font retour vers eux.

Le drame, chez Anatole France, naît aussi d'une conscience de soi clivée. Lorsque le *moi* ne parvient pas à retrouver vivants les *moi* antérieurs s'installe la souffrance. Dans son conte « Marguerite », le narrateur médite devant un miroir. La personne qui s'y reflète n'a rien de commun, pense-t-il, avec l'enfant qu'il était.

Il est mort, il est aussi mort que si j'étais couché sous terre et scellé dans un cercueil de plomb. Car, qu'y-a-t-il de commun entre lui et moi ? En quoi est-ce que je le continue aujourd'hui ? [...] Il est mort, emportant mes saintes ignorances et mes espérances infinies. Nous mourons tous dans les aubes².

1. R. Boylesve, note du 25 août 1889, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 24-25.

2. A. France, « Marguerite » (*Les Lettres et les arts*, 1^{er} décembre 1886 ; André Coq, 1920), *Anatole France. Œuvres*, La Pléiade, t. I, p. 327.

Comme Régnier, Boylesve – et Proust –, France conçoit le sujet comme une somme de *moi* échelonnés dans le temps. Mais pour la conscience malheureuse, ces *moi* sont des morts dont le deuil ne passe pas et doit être sans cesse recommencé. Ainsi, « nous disons que nous vivons, malheureux, parce que nous mourons mille fois¹ ». Voilà qui explique peut-être la nature des récits d'enfance dont France a le secret, *Le Petit Pierre* ou *La Vie en fleur*. Ne serait-ce pas pour signifier combien l'enfant qu'il était lui est devenu étranger, que l'écrivain réécrit sa propre enfance, au point d'en modifier le cadre, de donner d'autres professions à son père, de se rebaptiser ? Bien des événements et des impressions puisent pourtant dans ses propres souvenirs ; mais le *moi* de l'écrivain et celui de l'enfant se sont néanmoins désolidarisés. Régnier agit-il dans le même but lorsqu'il emploie la troisième personne au lieu de la première dans ses *Cahiers* ? Vraisemblablement, le « il » qui a vécu n'est plus tout à fait le « je » qui écrit ; néanmoins on identifie Régnier derrière ce déroutant pronom. Par exemple : « Chaque jour, en vieillissant, il disait : "Vais-je enfin vivre ?" » (C., 1932, p. 855). La duplication énonciative scénarise le récit introspectif :

Il disait : « À 68 ans, je ne suis plus un jeune homme. » Et il ajoutait en souriant : « Je n'en ai plus que l'apparence. » (C., 1933, p. 863)

Nul doute que ce « il » désigne aussi Régnier qui s'entoure ainsi de spectres issus de sa propre conscience.

Objets de deuil par leur absence ou de réconfort par leur évanescence, les *moi* antérieurs – et postérieurs – sont la cause de grands troubles. Régnier, qui les poursuit, est par leur faute incapable de vivre au présent. Sa projection spectrale dans le passé (celui du regret²) et dans l'avenir (celui du désir) conditionne un étrange rapport au présent, avec lequel la conscience régniérienne semble incapable de coïncider. Il le constate lui-même : « J'éprouve toujours une passion avant ou après. J'anticipe ou je me souviens, et les moments de présence sont inutiles » (C., 1889, p. 182). Rétention du souvenir ou tension du désir : Régnier vit toujours en décalage par rapport à l'instant.

Cet esprit subtil préfère aux plaisirs immédiats le regret des plaisirs passés et cela affecte profondément sa vie intérieure. Se trouve-t-il à Belle-Isle, où il se plaît, qu'il songe déjà au plaisir redoublé d'en être parti : « Je ne voudrais plus y être et je voudrais y retourner » (C., 1892, p. 301). Plus que le souvenir et plus que le désir, c'est le *désir du souvenir* que Régnier

1. *Ibid.* Ce sentiment de dissolution subjective est une constante chez France. Cette question rhétorique s'invite par exemple dans la rubrique du *Temps* : « Qu'est-ce que vivre comme nous vivons sur la Terre, sinon mourir sans cesse ? » (« Le bonheur », VL2).

2. Chez lui, la conscience du présent est déportée vers le passé qui est son unique mesure. « Le bonheur est fait de souffrances passées, le malheur de joies enfuies » (C., 1888, p. 114), moralise Régnier, avant de reformuler quelques mois plus tard : « Le présent est fait du regret des bonheurs qu'on n'a pas eus et du souvenir de ce qu'on a souffert » (C., 1888, p. 133).

convoite et, de façon plus retorse encore, le *souvenir du désir*. Il ébauche une analyse de son « état ordinaire » :

[II] n'est pas fait d'émotion, il est fait surtout d'appréhension. Je suis comme en contact direct avec le futur à travers le passé. (C., 1891, p. 242-243)

Pour lui, le présent n'est que la concrétion du futur autrefois rêvé. En outre, le présent deviendra à son tour un passé, dans lequel puiser des rêves pour l'avenir. Régnier, de façon étonnante, ne semble apprécier le présent qu'en tant qu'il deviendra ce passé riche, matrice à rêveries.

b. Fantômes à venir : le présent comme passé (encore) vivant

Telle est la façon propre à Régnier de vivre le présent. Le présent n'est pas goûté en lui-même : il est l'endroit où l'on prépare les souvenirs pour l'avenir. Le présent ne se consomme pas « sur place », mais « à emporter ».

En toute logique, le présent est le passé du futur. En l'envisageant depuis un autre point de vue, le présent, en tant que passé en devenir, est donc un passé *encore* vivant. Le regard de Régnier sur ses contemporains se trouve lourdement affecté par cette conscience temporelle qui décentre la focale. De ce point de vue en effet, les vivants apparaissent à Régnier comme de futurs morts. De Remy de Gourmont, il peut ainsi écrire : « Il est notre Montaigne, notre Sainte-Beuve. Il est notre Gourmont¹ », comme s'il entraînait déjà dans la tradition, rejoignant les grandes figures d'antan. Le titre du recueil où Régnier insère cet article est d'ailleurs très révélateur : *De mon temps* indique qu'il pense son époque comme une époque déjà dépassée, ce qui suppose d'adopter un point de vue futur.

Il se rappelle ailleurs l'impression que lui fit Marcel Schwob au moment même de la rencontre, celle d'un « fantôme, un instant entrevu² ». À l'heure où il écrit son article, Marcel Schwob est décédé. C'est dire si son habitude de voir dans les vivants les morts à venir est forte. En retrouvant cette impression, Régnier fait donc figure de prophète après coup – de « prophète du passé », pour parler comme Pierre Bayard. Sylvestre Bonnard connaît cette satisfaction, révélée dans une apostrophe à Leuconoé : « Leuconoé, belle révoltée qui vouliez savoir les secrets de l'avenir. Cet avenir est maintenant le passé et nous le connaissons³ ». La narration du *Passé vivant* ménage un tel plaisir par des effets d'ironie tragique. À la seconde lecture, le lecteur est capable de prédire le sort du château de Valnancé. Dans un épisode avant-coureur, Jean laisse par mégarde tomber des cendres sur un tapis et songe en les écrasant :

Le feu à Valnancé ! C'était une des raisons de la haine de M. de François contre le tabac. Le feu ! Il suffirait d'une étincelle, et le château flamberait sans qu'on y pût porter secours. (PV, p. 73)

1. H. de Régnier, « Remy de Gourmont », *De mon temps*, *op. cit.*, p. 145.

2. H. de Régnier, « Marcel Schwob », *Nos rencontres*, *op. cit.*, p. 117.

3. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 49.

La peur n'évite pas le danger, dit-on. En l'occurrence, elle semble même le provoquer, à la faveur de cette scène proleptique – entre beaucoup d'autres.

Les propres *Cahiers* de Régnier fournissent d'autres cas d'écriture anticipative. Ils sont tacitement adressés à un lecteur du futur, pour lequel ils appartiendraient donc au passé. Régnier s'y représente lui-même comme un mort en puissance. Bien plus qu'un journal, ce sont des mémoires qu'il écrit : l'avenir, et non le présent, est leur visée. Cela expliquerait pourquoi il y est fort discret sur les événements les plus privés de sa vie et pourquoi il déteste tant le *Journal* des Goncourt, trop enclin aux commérages à son appréciation. Comme Saint-Simon, il est plutôt le témoin historique d'une époque vouée à disparaître. Il en envisage d'ailleurs une sorte de synthèse :

Une série de brèves proses est à faire, que j'appellerais : *Mémoires d'un vivant*, où seraient ressaisies, à un de leurs passages en la mémoire, des heures de vie¹. (C., 1889, p. 179)

Ce projet d'oxymoriques mémoires témoigne une nouvelle fois de la propension de Régnier à aborder même ses écrits de circonstance (diaristiques, épistolaires) comme des documents pour la postérité. Ces mémoires présents n'en seraient que plus réussis, d'après l'auto-justification qu'il donne à Francis Vielé-Griffin :

J'ai commencé à écrire mes Confessions. Tu diras que c'est un peu tôt et que cela est une œuvre de vieux, mais tout homme ne l'est-il pas dès qu'il a un passé ? L'événement d'hier, l'événement d'il y a 20 ans ont le même droit à être fixés et la prompte notation est le seul moyen d'arriver à l'exactitude. Tous les livres de mémoires ont un défaut commun, c'est de donner l'impression présente, actuelle, d'un fait passé, et non pas celle qui dans l'esprit du raconteur a correspondu au fait au moment où il eut lieu²...

Les mémoires écrits au jour le jour n'en seraient que plus frais et vivants – pour le lecteur d'un horizon lointain, qui est bien le destinataire de Régnier. Même dans ses lettres les plus facétieuses à son ami, Régnier écrit encore, au surplus, à l'intention de ce second correspondant invisible. L'humour laisse paraître ses préoccupations lorsqu'il feint de s'auto-censurer : « Cette lettre me paraissant d'une bêtise trop au-dessus de la moyenne, prière de la soustraire à la postérité³ », plaisante-t-il. L'ombre de ce fantôme du futur plâne sur ces lettres au point que la considération d'un tiers lecteur, lecteur de l'avenir, explique seule des *private jokes* de cette sorte : « Un petit veau est né ce soir, faut-il lui donner le brevet ? (Phrase destinée à embêter les commentateurs futurs⁴) ». Ces phrases énigmatiques, cryptées, n'ont de sens, en effet, qu'à supposer un troisième lecteur de ces lettres, à la fois intrus (le code ne lui est pas livré) et bienvenu (c'est une malicieuse invitation au jeu qui lui est ainsi adressée).

1. Boylesve l'encourage vivement à écrire des mémoires dans une lettre du 4 mai 1915 (F. 201, Ms. 6285). Il est certain qu'il en ferait d'« admirables ».

2. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, lettre du 16 août 1885, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 153.

3. *Ibid.*, lettre de 1889, p. 400.

4. *Ibid.*, lettre de 1888, p. 304.

Ces soins s'expliquent. Avant tout, Régnier ambitionne d'être poète, état qu'il juge inconciliable avec celui d'homme du monde. L'homme du monde se compromet dans l'anecdote, qui ne vaut qu'au présent, quand le poète s'élève au-delà des circonstances afin que sa voix porte jusque dans l'avenir. Régnier édicte des préceptes à son propre usage : « Défendre [à] ses pensées d'aller vers l'éphémère, l'occasionnel, c'est garder sa force » (C., 1889, p. 201) ; ou encore « Avant de commencer à écrire, il faut s'interdire les anecdotes » (C., 1892, p. 282). Son horreur du fait divers a bien sûr des racines mallarméennes. Comme Mallarmé, Régnier blâme « l'universel reportage¹ » dans lequel se perd le discours contemporain. Car Mallarmé conçoit un « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel² » et distribue clairement ces états de parole : à l'universel reportage (le langage mondain, la presse, le discours politique, tout écrit de circonstance) correspond la parole brute ; à la littérature, la parole essentielle. Soucieux de préserver la pureté de la parole littéraire, Régnier déplore que les frontières se brouillent et qu'une certaine littérature s'avilisse dans un état brut de la parole : « le fait divers est bien la véritable littérature moderne » (C., 1892, p. 298), s'inquiète-t-il.

En réaction, Régnier se donne pour principe d'éviter les ragots, même dans ses lettres privées. Fait révélateur parmi d'autres, son refus de divulguer les amours de son ami Philibert Delorme dans sa correspondance avec Francis Vielé-Griffin. Il en garde le récit pour une causerie de fumoir et ne veut pas en souiller ses écrits : « Haïssons l'anecdote et gardons-en nos plumes³ », enjoint-il, – non sans surjouer le scrupule, il est vrai.

La règle est pourtant sérieuse et, sa vie durant, Régnier fuira les conversations inessentiels de l'actualité. Par exemple, après un dîner, il raconte : « À table, conversation politique sur l'élection présidentielle. Je m'enfuis » (C., 1912, p. 657) ; ou après une autre soirée mondaine, dix-huit ans plus tard : « Le 7, il y a eu dîner Bixio. [...] on y parle politique ou l'on échange des anecdotes. Que vais-je y faire ? » (C., 1930, p. 837). En 1912, autour de lui, les écrivains s'engagent, la guerre menace ; mais Régnier reste ferme sur ses positions : « Je ne modifierai pas mon attitude. Plus que jamais, il importe de rester strictement un artiste. On nous reviendra » (C., 1912, p. 658), espère-t-il. Entre l'art et la politique, il faut choisir. À Maurice Barrès, qui brigue à nouveau la députation, Régnier donne son avis :

[...] je lui dis que je ne comprenais pas que lui, indépendant, écrivain de talent, pouvant se donner tout entier à son art, eût l'idée de briguer un siège à la Chambre, songer à reprendre sa vie parlementaire. Il m'écouta avec cette politesse méprisante qui lui était habituelle et, à partir de ce jour, me considéra comme un imbécile. (C., 1928, p. 810-811)

Il y eut pourtant un moment de doute. En pleine guerre, des scrupules ébranlent sa tour d'ivoire.

1. Mallarmé déplore « l'universel reportage dont, la Littérature exceptée, participe tout, entre les genres d'écrits contemporains » (S. Mallarmé, « Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil », 1886, *Œuvres complètes*, Pléiade, t. II, p. 677-678).

2. *Ibid.*

3. H. de Régnier à F. Vielé-Griffin, lettre du 27 juillet 1890, *Correspondance (1883-1900)*, *op. cit.*, p. 457.

« Ne serait-ce point une sorte de lâcheté de profiter du pouvoir de s'abstraire des événements pour se retirer dans les fictions de son esprit ? » (C., 1915, p. 707), se demande-t-il. Il s'adresse des sermons : « S'isoler est une défection morale » (*ibid.*), en de telles circonstances. Malgré tout, s'il s'astreint au reportage d'actualité, c'est moins pour s'étendre sur la mort des soldats que pour déplorer celle d'écrivains – celle d'Élémer Bourges par exemple, dont le bruit fut répandu par erreur. Régnier donnera pourtant en 1918 un recueil de poèmes patriotes (*1914-1916, poésies*), lequel, il faut bien le dire, n'occupe pas le premier plan de son œuvre. Il offrira aussi un conte, *Le Coffret rouge* (1916), « au profit des artistes et artisans blessés des industries du livre¹ ».

Hormis cette enclave dans sa carrière, Régnier ne s'est guère mêlé des affaires du temps. S'il s'est pourtant commis dans l'« universel reportage », c'est par son métier de chroniqueur dramatique et littéraire. Encore avait-il en horreur cette tâche vivrière à laquelle il s'est assujéti plusieurs années², besogne nuisible à son œuvre :

Le danger du métier de critique dramatique que j'exerce est de se faire envahir l'esprit de balivernes. Il faudrait que ce ne soit bien qu'un métier et, une fois la tâche faite, n'y plus penser. Y arriverai-je ? (C., 1908, p. 600)

Ces activités journalistiques contingentes corrompent la création littéraire essentielle. Toute sa vie, Régnier mena une guerre d'usure pour les cantonner, tant bien que mal.

Si l'anecdote trouve pourtant grâce aux yeux de Régnier, c'est sous certaines conditions. Bernard Roukhomovsky voit notamment en lui un « anecdotier » lorsqu'il se pique de moraliser. Mais alors « les anecdotes ne valent, aux yeux de notre auteur, que dans la mesure où elles sont, bien plus que la menue monnaie de la causerie mondaine, un remarquable outil d'anatomie morale³ ». Le genre moraliste sublime la circonstance pour Régnier, si bien qu'entre autres, « les petites pensées de Chamfort » lui paraissent « des anecdotes métaphysiques » (C., 1891, p. 274). De la même façon, l'anecdote est rachetée par l'histoire et c'est pourquoi Régnier lui reconnaît un rôle historiographique légitime. Les anecdotes rendent le passé plus vivant, partant, plus accessible. « Nos Rois et nos Princes eurent les leurs, qui servent à les préciser dans nos mémoires⁴ », parce qu'elles nous renseignent sur le « caractère d'un peuple ». En tel

1. Cet opuscule appartient à une série de douze contes donnés par différents auteurs, publiés par la Maison du Livre dans ce but caritatif. Ces plaquettes bibliophiliques, tirées à cent exemplaires sur papier Japon, sont illustrées ; *Le Coffret rouge* comprend un frontispice de A. Lunois. Un dessin de Carlos Schwabe sert de couverture à l'ensemble. Le texte est en partie démarqué de celui d'un article de 1913, repris ultérieurement dans les *Proses datées* sous le titre « Le coffret turc ».

2. En 1918, le voilà délivré de sa fonction au *Journal* : « [...] les deux heures par jour qu'il me prenait m'anéantissaient. J'aime mieux la vie difficile, avec ses hauts et ses bas, que ce médiocre esclavage quotidien où je m'usais vainement » (C., 1918, p. 738). À partir du 29 mai 1920 pourtant, il doit pourtant reprendre le bât pour le compte du *Figaro*.

3. B. Roukhomovsky, « Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », art. cité, p. 52.

4. H. de Régnier, « Le plat de fraises », *Figures et caractères, op. cit.*, p. 245.

cas, l'anecdote que les contemporains ont relayée devient « une sorte de monnaie éparses où l'Histoire va confronter l'effigie de ses médailles »¹.

En revanche, le genre romanesque a longtemps suscité la méfiance de Régnier poète, en raison de son caractère anecdotique. La prose périssable du récit d'actions ne tient pas la comparaison, pense-t-il, avec le vers ineffable :

J'ai eu une heure l'idée de faire un roman ; mais l'à quoi bon de ce labeur m'a écœuré... Et puis l'ennui de raconter des événements. Attendons la trentaine. (C., 1888, p. 121)

Le Symboliste se révolte encore en lui lorsque l'année suivante, il aborde à nouveau l'idée d'écrire des romans : « Si tu ne peux point te séparer des choses ou t'abstraire de les considérer en leur existence propre et occasionnelle, c'est bien : tu seras riche mais apte seulement à faire des romans » (C., 1889, p. 169), affirme-t-il, sous forme de commandement réprobateur et ironique – comme pour mieux repousser la tentation. Cependant, le roman trouvera grâce à ses yeux, mais à la condition de dépasser l'anecdote : le fait se trouve légitimé par la dimension historique du récit. C'est ainsi que, selon une conception bien personnelle du genre, les meilleurs romanciers, pour Régnier, sont des chroniqueurs, des auteurs de romans historiques ou des historiographes : « Les trois plus grands romanciers auront sans doute été Saint-Simon, Balzac et Michelet » (C., 1894, p. 402).

Anatole France est plus souple dans ses exigences envers le roman. Pour lui, le roman ne saurait se garder de l'anecdote. Il en est même constitué, ainsi que toute œuvre, mais ce n'est pas un mal, puisqu'« il n'y a, à tout prendre, que des œuvres de circonstance, car toutes dépendent du lieu et du moment où elles furent créées » (JE, p. 84). Pour René Boylesve non plus, il n'est pas d'œuvre qui ne soit en prise sur le temps présent, mais il nuance :

La littérature qui s'alimente de la vie contemporaine, – et à mon avis c'est la meilleure nourriture, – ne peut que difficilement se désintéresser des questions sociales, puisque ce sont ces questions qui surtout nous agitent. Mais, à mon sens, l'art le plus élevé consiste à ne traduire de la vie que les éléments pour ainsi dire permanents, en tout cas généraux, essentiellement humains².

Les chefs-d'œuvre ont, comme toute œuvre, les circonstances pour point de départ ; mais ils savent ne retenir des circonstances contingentes que ce qui est de nature à intéresser les hommes de tout temps. Les œuvres de pure actualité, elles, disparaissent avec l'époque qui les a vues naître. « Le danger que j'y vois », poursuit Boylesve, « c'est que ces questions sont si brûlantes qu'il est impossible de les traiter sans passion et sans un esprit de prosélytisme (un esprit qui devient rapidement vieillot³) ». Pour se garder de ce danger, Boylesve préfère, au récit des faits, la peinture des caractères, comme il le signifie à Régnier :

1. *Ibid.*, p. 246 et 245.

2. R. Boylesve, « Sur les tendances moralisatrices dans le roman » (1904), art. cité, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 23-24.

L'élément dramatique, je l'évite tant que je peux. Quand j'ai mis en évidence un trait psychologique, un trait de mœurs ou de caractère, je suis convaincu que la nouvelle ou le roman se suffit et qu'il sera, s'il est moins lu, plus relu que s'il contenait d'abracadabrantes péripéties¹.

L'événement – c'est-à-dire ce qui survient dans l'instant – appartient à un présent qui deviendra vite un passé mort. Évariste Gamelin, parce qu'il s'est commis dans les affaires du temps, ne deviendra pas un grand artiste et la fosse commune engloutira son nom avec sa dépouille. « Ce pauvre Gamelin ! », se lamentera le graveur Desmahis, « il aurait eu peut-être un talent de premier ordre, s'il n'avait pas fait de politique ». Un marchand, rapporte-t-il, brade la toile inachevée du malheureux peintre : « Le brocanteur m'a dit qu'il n'était pas embarrassé de vendre ces toiles à des artistes qui peindront dessus... » (DS, p. 350). Éluant le sort d'Évariste, les artistes ambitieux que sont Boylesve, Régnier et France, cherchent au contraire ce qui, dans le présent, donnera corps à un passé vivant.

Une telle préoccupation révèle une position existentielle intéressante. Ni présentistes ni passésistes, les trois romanciers vivent le présent comme un passé prochain. C'est chez Régnier que cette appréhension du temps est la plus manifeste. Ses *Cahiers* l'attestent : il ne prend pleinement conscience des événements que dans l'éloignement du souvenir, qui les rend paradoxalement plus présents. Régnier se sent *absent* au *présent* et son mal-être s'exprime dans cette formule synthétique : « Vivre avilit² » (C., 1912, p. 646). La vraie vie a lieu à l'abri de la conscience et ne s'épanouit que par l'imagination.

Régnier ne cesse de reformuler cette obsession : le présent est un passé en devenir. « Dans trois mois, 1915 sera du passé » (C., p. 708), anticipe-t-il à la date du 8 octobre 1915. Le présent manque de consistance et n'acquiert toute sa densité qu'*a posteriori*, par l'œuvre ultérieure de l'imagination. Ainsi, Régnier peut bien faire ce constat :

Je serai un de ceux qui auront le moins joui de la vie – je parle de la vie extérieure, de la vue et du contact des choses. Je passe à travers tout sans voir ; un paysage, je suis incapable de le regarder. Il n'y a pas communion entre moi et la nature : elle ne m'émeut pas. (C., 1887, p. 78)

La remarque n'a rien de désespérant et, si elle sent la fin-de-siècle par sa proximité avec la pensée huysmansienne (« la nature a fait son temps »), pensée selon laquelle la nature n'a de valeur qu'après un retraitement artistique, la version de Régnier n'en a pas le pessimisme et il ne trouve rien de méprisable en soi dans la nature :

Ce que j'emporte des lieux parcourus, je le dois à une mémoire inconsciente et très développée. Je ne jouis pas d'une chose présente, je ne jouis jamais qu'en souvenir³. (*ibid.*)

1. H. de Régnier à R. Boylesve, lettre du 1^{er} janvier 1919, Ms. 6285, F. 231, Bibliothèque de l'Institut.

2. Régnier la reprend dans *Donc...*, *op. cit.*, p. 29.

3. Régnier se souvient-il des propos du mémorialiste vénitien, qui écrit : « ma vieille âme [ne sait] plus jouir que par réminiscence » ? (Casanova, *Mémoires*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 10.)

Régnier ne trouve pas là un plaisir pervers (les fruits du présent ne le dégoûtent en rien), mais, tel l'abbé Hubertet avec ses poires, un plaisir accru dans la dégustation ultérieure des fruits emportés.

Il y va en fait d'une véritable habitude mentale, d'une façon d'être :

D'habitude, je ne vis pas instant par instant – je ne vis jamais que par rétrospection, que du passé. Ce n'est pas moi qui vis, je vis de moi.

[...]

Je suis un réviseur. J'ai besoin que les choses et les actes ne soient plus pour en goûter le charme. Je ne jouis pas de ce que je vois, mais de ce que j'ai vu et j'existe dans un hier perpétuel. (C., 1893, p. 326)

Ainsi, une promenade consiste en deux choses. D'une part, la promenade actuelle rappelle à la conscience une promenade antérieure. D'autre part, la promenade actuelle alimente la mémoire, pour devenir elle aussi, dans l'avenir, une promenade à se remémorer :

Et qui sait si cette promenade d'aujourd'hui, par ce ciel voilé, après la mystérieuse incubation du temps, ne me donnera pas, un jour, des sensations que je voudrais alors, comme aujourd'hui celles d'autrefois, reconquérir pleinement, et en réalité, non en souvenir, oubliant que le souvenir est tout – pour moi, du moins, à qui le présent paraît toujours amer et méprisable. (C., 1887, p. 83)

L'événement présent n'a de prix que parce qu'il va devenir passé et que le souvenir lui donnera toute sa valeur. Le vieux Pocancy le sait bien, qui fait ce souhait pour son fils, Antoine de Pocancy : « J'aimerais qu'il apprît le monde et les choses, afin qu'il eût à son tour de quoi se remémorer » (BP, p. 93). Régnier se donne cette autre consigne, plus étonnante encore :

Se créer des mélancolies par avance. Songer qu'en quelque jour du prochain automne, j'irai, par exemple, à Versailles, que les arbres seront jaunes, les bassins pleins de feuilles, les statues frissonnantes, que j'irai là en des dispositions d'âme que j'imagine, amollie et résignée, et entendre comme dans un passé qu'est ce présent anticipé, le murmure du vent, sentir sa lourdeur, humide et odorante, s'imprégner de sa tristesse. (C., 1891, p. 247)

Il y a là un comble. Ce n'est pas seulement le présent qui est un passé anticipé – mais le futur également¹ !

Boylesve, au détour d'une note, rend compte d'une même incapacité à vivre au présent et d'une même propension à le vivre comme un passé futur :

En arrivant dans un lieu où je suis appelé à faire un séjour, j'escompte le plaisir que j'aurai plus tard, lorsqu'il ne me restera de ce lieu que le souvenir. C'est une façon de courir tout de suite au plus beau, à l'exquis, le présent n'étant jamais pur².

1. B. Vibert remarque qu'ainsi, le temps verbal qui correspondrait le mieux à la sensibilité de Régnier est le futur antérieur. On peut se demander pourquoi alors il n'en fait pas un usage plus remarquable. « Peut-être parce que ce temps offre une perception synthétique, alors que Régnier aime décomposer analytiquement le double mouvement du futur antérieur », risque B. Vibert.

2. R. Boylesve, note de mai 1906, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 171.

Le temps agit comme un filtre qui expurge le présent de ses impuretés, ne laissant à la conscience sensible que la matière pure des rêveries. La jeune Jacquette ne peut sentir son bonheur présent ; n'importe :

Dans dix années, ou bien dans vingt, Jacquette, sondant le temps passé, reconnaîtra que c'est sur son banc, dans la rotonde, en se remémorant l'heure trop brève de Saumur, qu'elle a été le plus heureuse, car, dans le moment même que son poète lui parlait, si beau que fût son timbre, elle n'avait nulle notion de félicité. Ainsi, hélas ! notre meilleur temps est celui que nous passons à regretter... (LAP2, p. 17)

L'énoncé gnomique qui clôt ce paragraphe recèle un double sens. On peut certes comprendre, en accord avec la sagesse populaire, qu'on ne s'aperçoit que trop tard du bonheur de la jeunesse passées. Mais on peut comprendre aussi, plus subtilement (ainsi que le fait Proust pour qui « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus¹ »), que le « meilleur temps » est celui du regret, pour peu qu'on soit poète et qu'on sache goûter les heures mélancoliques du souvenir.

Quant à Anatole France, « À quarante ans, [il] parle comme un homme qui a sa vie derrière lui² ». Disons même plus que Marie-Claire Bancquart : comme un homme qui envisagerait sa vie d'outre-tombe. De même que Régnier projetait d'écrire les *Mémoires d'un vivant*, France surtitre la tétralogie autour du personnage de M. Bergeret *L'Histoire contemporaine*, l'oxymore indiquant le déphasage du point de vue. Pour son contemporain Camille Jullian, c'est la spécificité de l'historien qu'est France de « l'[être] plus que jamais lorsqu'il ne sort pas du présent³ ». Historien du présent, France adopte le regard distancié d'un homme qui ne serait pas du temps, qui serait d'un temps postérieur pour lequel le présent observé est déjà un passé.

C'est aussi la perspective dans laquelle se place son personnage, M. Bergeret. Le pauvre professeur, trompé par sa femme, découvre un « grafitto » le figurant couronné de cornes. Sa méditation tragi-comique le conduit à faire un parallèle avec une inscription murale de Pompéi :

Voilà dix-huit siècles que ce soldat romain a fait la caricature de son camarade Alexandros, adorant un dieu à tête d'âne, mis en croix. Aucun monument de l'antiquité ne fut plus curieusement étudié que ce grafitto du Palatin. [...] Maintenant j'ai, tout comme Alexandros, mon grafitto. Qu'un cataclysme, abîmant demain cette vilaine et triste ville, la réserve à la science du XXX^e siècle, et qu'en ce lointain avenir mon grafitto soit découvert, qu'en diront les savants⁴ ?

Les temps actuels deviendront historiques, et il y a dans cette vérité de quoi trouver du réconfort et relativiser les misères du présent.

En se projetant dans des futurs où ils appartiennent à un passé révolu, en devenant en imagination leurs propres spectres, ces hommes ne tracent-ils pas, par la magie de leur art, un chemin vers l'Au-delà – un Au-delà non pas métaphysique, mais proprement poétique ?

1. M. Proust, *Le Temps retrouvé* (1927, posth.).

2. M.-C. Bancquart, « Introduction », *Anatole France. Œuvres.*, t. I, *op. cit.*, p. LXIII.

3. C. Jullian, « Anatole France historien », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, « Le jubilé d'Anatole France », 19 avril 1924, p. 2.

4. A. France, *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 128.

3. Évoquer les morts

a. La lecture et l'écriture comme dialogue des morts (et des vivants)

À l'écrit est dévolue la tâche de lutter contre l'oubli, de plus en plus menaçant en ces temps de précipitation. Le narrateur du *Meilleur Ami* le proclame au seuil du roman :

[...] il ne reste rien du passé, que nos souvenirs ; et, puisque sous notre régime de bouleversements rapides, la chose écrite seule a quelque chance de se faufiler entre les décombres et les murs nouveaux, je veux essayer d'évoquer à la place de ce qui est aujourd'hui, ce qui n'est plus et qui, il n'y a pourtant pas de cela dix ans, était la jeunesse, la vie charmante, la plus riante promesse d'avenir¹.

La vie est volatile et l'écrit seul lui confère quelque stabilité. Boylesve, en s'efforçant de ressusciter le passé, entend surtout ressusciter l'avenir dont il était gros – *l'avenir de jadis*. Cette approche du passé est fort singulière : Boylesve n'appréhende pas les faits datés en historien (à qui le passé est connaissable dans ses conséquences) mais en visionnaire rétrospectif (retrouvant l'état d'esprit d'un passé encore ignorant de son lendemain – l'état vivant).

Le rôle évocatoire de l'œuvre écrite doit être abordé aussi bien sous l'angle de la production que sous celui de la réception.

C'est d'abord l'écriture qui possède une telle fonction, la littérature, en son « régime romanesque de mémoire, par la médiation de l'art de la narration, cicatrisant pour que ces temps se retrouvent, plutôt qu'ils ne se disjoignent² » – selon Michel Deguy. L'écriture établit une zone de contact entre les deux mondes, celui des vivants et celui des morts, et pas seulement parce qu'elle permet de faire d'un événement « une fresque verbale due à la seule puissance des mots » (*ut pictura poesis*), ceux-ci ayant « comme les couleurs, [...] la propriété de rendre durable l'éphémère »³ : si les mots redonnent vie à une époque ancienne mieux que la peinture, c'est qu'ils ne la figent pas et en restituent le souffle, de façon performative.

Dans la restitution de ces respirations, Isabelle Serça considère en particulier la ponctuation. Les écrivains ont su peu à peu conquérir cet espace stylistique, faisant de « règles » collectives un « art »⁴ singulier. Isabelle Serça regarde pourtant avec prudence l'idée répandue selon laquelle l'espace physique du texte conserverait la trace du corps de l'écrivain⁵, fondée sur cette

1. R. Boylesve, *Le Meilleur Ami* (1909), Arthème Fayard & C^{ie}, « Le Livre de demain », 1931, p. 10.

2. M. Deguy, « Quand sommes-nous ? », art. cité, p. 46.

3. H. de Régner, « Deux sacres », *Sujets et paysages, op. cit.*, p. 173. Régner aurait aimé que les poètes, comme les peintres, éternisent les sacres. Il est question ici de ceux de Charles X, de Napoléon I^{er} et de Joseph II d'Allemagne.

4. I. Serça, *Esthétique de la ponctuation, op. cit.*, p. 78. Le point de départ de son questionnement est une remarque courante chez les écrivains, qui relie intuitivement le rythme syntaxique qu'assiste la ponctuation au « souffle propre à chaque écrivain » (Geneviève Serreau, réponse à une enquête d'A. Lorenceau sur « La ponctuation » de la revue *Langue française*, n° 45, 1980, citée p. 77).

5. Elle relève ainsi plusieurs propos d'écrivains, dont ceux d'Anne Bragance (pour la revue *Langue française, op. cit.*) : « Chaque individu s'inscrit dans l'espace par le truchement de son corps (amplitude, coulé du geste,

« intuition que partage tout un chacun, à savoir que corps et langage sont indissociables¹ », et notamment par l'entremise de la ponctuation, où résideraient « la voix, le souffle et, partant, le corps ». Sans doute doit-on appréhender avec prudence des analyses comme celles qui expliquent les longues phrases de Proust par son asthme². Mais on peut au moins risquer l'idée qu'à une époque donnée correspondrait une langue qui, transmise dans les textes, en préserverait ce que Julien Gracq appelle les « rythmes intimes ». Il y aurait ainsi « pour chaque époque de l'art un rythme intime, aussi naturel, aussi spontané chez elle que peut l'être le rythme de la respiration³ », un rythme qui serait la signature du temps et dont on peut imaginer que la langue écrite garderait trace mieux que tout autre support.

La langue pourrait ainsi se voir dotée de vertus incantatoires. Non seulement lire un texte écrit dans une langue datée permettrait de retrouver le souffle vital de l'époque qui l'a produit, mais écrire un texte dans une langue d'autrefois permettrait aussi, en retrouvant le rythme d'un temps reculé, de rendre vie à ce temps. Selon cette hypothèse, la langue servirait aussi bien de *medium* que de médium. Autrement dit, réhabiliter une écriture classique, comme le font à différents égards Boylesve, France et Régnier, serait un moyen de rétablir la communication (par ce *medium*, ce moyen) avec les Classiques (avec les morts, comme le fait le médium). La langue classique maintenue serait en somme aux hommes de 1900 ce que le latin était à ceux de 1700, une langue médiumnique, et l'on peut reconduire pour cette langue classique de 1900 les conclusions de Thomas Pavel pour le latin de l'âge classique : « Ce bilinguisme n'était pas comme les autres, puisque le latin, langue savante, réunissait en une seule communauté deux catégories d'êtres : les lettrés et les morts⁴ ». De même pour la langue classique, langue littéraire.

Déplaçant la perspective, Bergson explique les mécanismes psychiques par lesquels la littérature, et plus généralement l'art, nous font sortir de notre temps pour nous plonger dans celui de l'artiste. L'œuvre dans laquelle nous nous absorbons, pense-t-il, « suspend [...] la circulation normale de nos sensations et de nos idées⁵ ». L'artiste, en imposant ses sensations et ses idées propres, suspend le cours intérieur des nôtres, berçant notre conscience et endormant notre vigilance. Nous sommes alors disposés à nous couler dans une autre temporalité, celle de l'artiste, qui fixe dans son œuvre, « parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à

façon particulière de faire bouger les traits). De même, me semble-t-il, chaque écrivain anime cet autre espace qui lui est donné, la page blanche, d'un souffle tout à fait singulier, intime, le sien [...] » (cité *ibid.*, p. 108).

1. *Ibid.*

2. Voir *ibid.*, p. 109-110.

3. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 567. Pour François Noudelmann également, « être contemporain suppose [...] le partage de vitesses et de durées scénarisées, de temporalités sans cesse médiées qui privilégient un tempo par rapport à un autre » (« Le contemporain sans époque, une affaire de rythme », art. cité, p. 66).

4. Th. Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, *op. cit.*, p. 24.

5. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 23.

nous replacer tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua. Ainsi tombera la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa conscience et la nôtre¹ ». Selon cette hypothèse, c'est donc très concrètement, dans la matière même de l'œuvre, que se trouve l'explication de ce dépaysement temporel que nous vivons au contact des chefs-d'œuvre.

Lire pourrait donc être un moyen d'évoquer les grands défunts, et c'est bien ainsi qu'intuitivement, Régnier entend l'expérience de la lecture. En la dotant d'une majuscule dans *Le Bosquet de Psyché*, Régnier fait presque de la « Lecture » une figure de prêtresse ou de magicienne. C'est effectivement elle qui ordonne ce miracle :

Tous les aspects de l'éternelle beauté séjournent endormis dans les livres ; c'est leur retraite et non leur sépulture ; ils peuvent revivre pour nous comme ils vécurent devant ceux qui en consignèrent l'extase².

Les livres recèlent des présents disparus que la lecture fait renaître. D'après Julien Gracq, le « temps où se place la lecture que nous faisons d'un roman du passé », situé « dans une sorte de *no man's land* non daté », n'appartient « ni tout à fait l'époque de la création, ni tout à fait celle de la lecture : le passé y est à la fois passé et revécu dans une contemporanéité originale³ ». Le passé est « revécu » en effet par notre intercession, et pour Boylesve, le lecteur est en quelque sorte l'hôte des morts. Pour son personnage, M. Pouchard, défenseur des humanités, c'est

[...] l'étude des lettres, qui avait fait l'intime bonheur de sa vie, qui l'avait imprégné, lui tout entier, sa substance, sa chair même, disait-il, à tel point qu'il ne formulait pas une pensée, même commune, qu'il n'exécutait pas un geste, qu'il ne percevait pas une douleur ni une joie, que le moindre de ces actes n'évoquât et ne fit retentir en lui, par analogie, cette ample, magnifique et profonde symphonie, composée de tout ce que l'élite de l'humanité a pensé ou senti avant nous⁴.

En se laissant posséder par les esprits du passé, M. Pouchard a enrichi le sien, si bien que les fantômes ont tiré de lui leur subsistance tout autant que lui s'est nourri d'eux.

Le charme de la lecture agit donc dans les deux sens. Il n'opère pas seulement à la manière d'un théâtre, où nous écouterions unilatéralement parler les morts. C'est un échange bilatéral et c'est pourquoi le narrateur des *Lettres diverses et curieuses* met sur un même pied « les entretiens avec les vivants » et « les conversations que nous tenons avec les morts, par l'entremise de bons livres où s'est conservée leur présence⁵ ». Proust n'hésite pas à parler d'amitié :

Sans doute, l'amitié, l'amitié qui a égard aux individus, est une chose frivole, et la lecture est une amitié. Mais du moins c'est une amitié sincère, et le fait qu'elle s'adresse à un mort, à un absent, lui donne quelque chose de désintéressé, de presque touchant. C'est de plus une amitié débarrassée de tout ce qui fait la laideur des autres⁶.

1. *Ibid.*, p. 25-26.

2. H. de Régnier, *Le Bosquet de Psyché*, *op. cit.*, p. 299.

3. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 679. Ces considérations résultent de l'analyse de la pensée d'Armand Hoog.

4. R. Boylesve, *Le Confort moderne*, *op. cit.*, p. 11.

5. H. de Régnier, *Lettres diverses et curieuses*, *op. cit.*, p. 225-226.

6. M. Proust, « Pastiches et mélanges », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 186

Du reste, que nous soyons vivants et eux morts ne fait guère de différence dès lors que « nous ne sommes tous, nous les vivants, que des morts qui ne sont pas encore entrés en fonction¹... ».

Dans ce dialogue des morts, selon Anatole France, il s'agit tout autant de se trouver soi-même en les hommes du passé, que de retrouver ces derniers. Le narrateur de la nouvelle « Marguerite » s'étend sur son amour pour Marie :

Il faut bien pourtant que le sentiment que j'éprouvais fût un sentiment humain, puisque j'en trouve l'expression ardente et douce çà et là, dans les vers des poètes, dans Virgile, dans Racine, dans Lamartine. Ils ont parlé, j'ai senti².

Nous nous reconnaissons en les esprits du passé et le parallélisme qui clôt ce paragraphe l'indique bien. Ce ne sont donc pas seulement les morts qui restent vivants dans l'actualisation de la lecture. Grâce à eux, nous éprouvons le sentiment de notre propre permanence, et nous pouvons de ce fait sentir ce qui, de nous, survivra en d'autres lorsque nous passerons. « Lire », postule Régnier, « c'est s'évoquer à travers le fantôme que chaque vivant magnifique, délicat ou vénérable, eut de son essence³ ». « S'évoquer » : étrange paradoxe que cette évocation de notre propre fantôme (à nous vivants) par l'entremise des fantômes de jadis. Les fantômes qui hantent les livres sont bien nos évocateurs tout autant que nous sommes les leurs – car ils éveillent en nous des sentiments qui ne meurent pas, qui furent les leurs, sont les nôtres et seront ceux des hommes à venir.

L'œuvre romanesque de Régnier poursuit un tel dessein. *Les Rencontres de M. de Bréot* sont certes, d'après Jean de Gourmont, « une reconstitution du XVII^e siècle. Mais on est ému de retrouver, sous ces robes de brocart et ces habits de velours, nos propres sentiments et de revivre ainsi comme une vie antérieure⁴ ». Le roman de Régnier suscite chez Jean de Gourmont le même sentiment que les maximes et les pensées de Chamfort avaient procuré à Régnier : « Un jour, en lisant Chamfort, j'ai retrouvé presque textuellement dans un livre, à un paragraphe sur l'essence de la plaisanterie, une manière de voir que j'avais eue sans le connaître » (C., 1891, p. 258), observe Régnier. Boylesve lui donne la réplique :

Il y a quelque chose d'irritant pour un vaniteux, mais de consolant pour un homme doué du véritable orgueil, à trouver sans cesse, en lisant les auteurs anciens, ce qu'il avait cru découvrir lui-même. C'est une déception pour le premier ; pour le second c'est une confirmation précieuse de la justesse de sa pensée⁵.

Se reconnaître dans les hommes du passé procure un sentiment d'éternité. De la prise de conscience que notre pensée a déjà été pensée quand nous n'étions pas encore, nous pouvons

1. *Ibid.*

2. A. France, « Marguerite », *op. cit.*, p. 328.

3. H. de Régnier, *Le Bosquet de Psyché*, *op. cit.*, p. 300. Le développement se poursuit de la sorte : « C'est le rituel du culte intime, la formule de notre apparition ; tout livre est alchimique et philosophal, notre quintessence y repose et chacun s'y retrouve enfin [...] ».

4. J. de Gourmont, *Henri de Régnier et son œuvre*, *op. cit.*, p. 62.

5. R. Boylesve, note de juillet 1905, *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 150.

inférer qu'elle sera pensée quand nous ne serons plus.

Non seulement Régnier fait l'expérience de sa proximité de pensée avec un auteur d'autrefois, mais il perçoit aussi celle qui existe entre deux auteurs non contemporains. Ainsi de Baudelaire et de Poe (Baudelaire découvre l'œuvre du conteur américain en 1846, soit trois ans avant qu'il ne meure) : « si leurs visages humains ne se contemplèrent jamais, leurs âmes se correspondaient mystérieusement », constate-t-il. « Il est certain que Baudelaire s'apprit beaucoup dans Poe en y découvrant et en y retrouvant des parties de lui-même ignorées ou préférées, des affinités de sensibilité et d'intelligence, [etc.] »¹. Boylesve et France confrontent directement les grands esprits du passé en s'essayant au genre classique du dialogue des morts². France fait dialoguer Ménéippe, Saint-Évremond et Barbey d'Aureville dans un but critique : il est en effet question d'une œuvre contemporaine, le roman *Une gageure* (1890), de Victor Cherbuliez, sur lequel les protagonistes discutent. Faire dialoguer les écrivains, c'est une autre façon de les lire et d'engager un dialogue avec eux.

Lire est une chose, relire en est une autre, qui vaut mieux encore. Les œuvres que l'on relit sont celles dont les fantômes sans cesse évoqués rôdent toujours parmi les vivants. C'est la raison pour laquelle Boylesve ne devrait pas mourir, selon la prédiction de Gonzague Truc :

L'épreuve décisive et redoutable du genre [romanesque] est la seconde lecture. On relit Boylesve. Dès lors il est sauvé, il peut échapper au temps³.

Il faut bien convenir qu'en ce qui concerne Boylesve, la prédiction n'est pas confirmée à ce jour, car la condition n'est pas remplie : il n'est guère relu⁴.

Pour sa part, Régnier est un « relecteur » plus encore qu'un lecteur. À son sens, « il faudrait pouvoir employer ses années de vieillesse à relire tous les beaux livres » (C., 1924, p. 800). L'âge venant, ce projet est de plus en plus affirmé et peu de temps avant sa mort il répète cette volonté :

Livres à relire encore une fois : Racine, Molière, La Bruyère, Saint-Simon, Laclos, Chénier, *La Chartreuse*, etc. (C., 1933, p. 860)

Relire une tragédie de Corneille et une de Racine, La Bruyère, Molière, quelques chapitres de Saint-Simon, du Ronsard, mon Hugo, du Vigny, un peu de Musset et de Gautier, Baudelaire, *La Chartreuse de Parme*, *L'Éducation sentimentale*, *Les Trophées*. Ce serait une belle année. (C., 1934, p. 872)

1. H. de Régnier, « Baudelaire et "Les Fleurs du Mal" », *Proses datées*, *op. cit.*, p. 142-143.

2. R. Boylesve, « Nouveaux dialogues des morts » (PF) et A. France, « Nouveaux dialogues des morts » (VL3).

3. G. Truc, *Introduction à la lecture de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 11.

4. Il n'est guère relu, car il n'est guère réédité. De loin en loin, quelques éditeurs remettent en circulation des romans, principalement les romans « régionaux » de la jeunesse. On peut ainsi saluer une toute fraîche réédition de *L'Enfant à la balustrade* chez Libretto (mai 2017). Avant celle-ci, la dernière édition du roman (éd. 10/18) datait de 1988.

Ce faisant, on peut penser que Régnier escompte aussi bien rappeler le passé qu'il n'a pas vécu et que les livres conservent, que rappeler son propre passé, raviver les heures d'antan, retrouver entre les pages des livres ce qu'on a pu y laisser de soi-même à l'heure de leur première lecture.

(Re)lire, écrire. Ces écrivains sont autant lecteurs qu'auteurs. Mieux : ces activités apparaissent indissociables. Dans les deux cas, des morts reviennent à la vie, rappelés tant par les lecteurs que par les écrivains, lesquels sont aussi bien les réceptacles de la voix de ces morts que leurs évocateurs. Ces évocateurs sont très conscients de leur art, qui use de procédés littéraires éprouvés.

b. Prosopopée, apostrophe, hypotyposes

Par ses nombreux articles sur les récents disparus – Sully Prudhomme, Heredia, Mallarmé, Villiers, Verlaine, Éphraïm Mikhaël, Judith Gautier, Laurent Évrard, et d'autres. –, Régnier se veut le gardien du passé survenu, le réceptacle des voix mortes qu'il a entendues lui-même et dont il s'efforce de relayer l'écho. « Il y a beaucoup, hélas », déplore-t-il, « dans ma mémoire, de ces voix "qui se sont tuées", de ces voix "chères" dont parle Verlaine [...] et dont l'écho ne me parvient plus que du fond des lointaines années¹ ». L'intérêt qu'il porte aux dernières paroles des mourants² le suggère aussi : Régnier veut recueillir ces voix fragiles, que le bruit des vivants risque de couvrir.

C'est aussi le désir d'Anatole France que de préserver les voix les moins audibles, et notamment les voix que l'histoire étouffe d'ordinaire, celles des humbles ou celles des vaincus de l'histoire. Les exemples ne manquent pas de récits historiques parallèles. Le troisième récit des *Contes de Jacques Tournebroche*, « Frère Joconde », raconte une Guerre de Cent Ans marginale en faisant le portrait de Guillaumette Dyonis, jeune aveugle très pieuse, transpercée d'une flèche pour avoir réclamé la paix entre les chrétiens anglais et français. Anatole France, par ailleurs biographe de Jeanne d'Arc³, éclaire aussi celle qui se tient dans l'ombre de la grande figure sanctifiée par l'histoire. On sent la sympathie de l'auteur pour la jeune femme pacifique, que la belliqueuse Jeanne écrase de son prestige. Dans un autre récit, « Le roi boit », France regarde à nouveau la face obscure de la victoire de Jeanne. Pierre Corneille, l'un de ses zélés chevaliers, est montré dans sa jeunesse irascible, assassinant un chanoine qui voulait innocemment, pour rire, le barbouiller de suie. Les figures tenues dans l'ombre peuvent dépasser en vertu les plus lumineuses, de même que les figures tenues dans la lumière de l'histoire n'en sont parfois pas tout à fait dignes. France entend montrer la part d'arbitraire commandant l'écriture de l'histoire, qui surclasse les uns et néglige les autres. Et à ces derniers, à défaut de corriger l'histoire,

1. H. de Régnier, *Nos rencontres*, *op. cit.*, p. 107.

2. Dans « L'homme d'esprit », un article recueilli dans *Sujets et paysages* (*op. cit.*), Régnier admire *Les Originaires de la dernière heure* (Émile Colombey, 1862), recueil des dernières paroles d'hommes célèbres.

3. A. France, *Vie de Jeanne d'Arc*, Calmann-Lévy, 1908.

il rend un peu de vie, le temps d'un conte.

Pour ce faire, la tradition littéraire met à la disposition des écrivains des procédés variés. La prosopopée, qui consiste à faire parler ce qui ne parle pas ou plus, et les morts en sont le meilleur exemple, est un procédé très classique¹. Anatole France y a recours de façon magistrale lorsqu'il fait parler Saint-Satyre, décédé, mais dont la conscience subsiste :

Si j'existe encore un peu, c'est parce que rien ne se perd, et qu'il n'est permis à personne de mourir tout à fait. La mort ne saurait être plus parfaite que la vie. Les êtres perdus dans l'océan des choses sont comme les flots que tu vois, ô mon enfant, se soulever et s'abaisser dans la mer Hadria. Elles n'ont ni commencement ni fin, et elles périssent insensiblement. Insensiblement comme elles s'écoule mon âme².

Pris dans les ressacs du temps, feu Saint-Satyre subsiste dans sa parole, dont le rythme épouse pertinemment celui du ressac par sa progression à thème linéaire³.

Pour rendre vie aux morts, on peut les faire parler ; on peut aussi s'adresser à eux⁴. Ce topos élégiaque procède apparemment d'un réflexe psychologique puisque Anatole France en use dans son journal intime, faisant revivre M^{me} de Cavaillet en s'adressant à elle à la deuxième personne. Le deuil impossible, deuil amoureux, prend cette forme dans *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, où le personnage revient sur ses amours de jeunesse :

[...] votre souvenir reste le charme de ma vie. Votre forme aimable, après s'être lentement flétrie, a disparu sous l'herbe grasse. La jeunesse de votre fille est déjà passée. [...] Et je vous vois toujours, Clémentine, avec vos boucles blondes et votre capote rose⁵.

L'apostrophe tient du sortilège : elle porte l'espoir d'une parole performative, parole qui, en s'énonçant, exécute ce qu'elle dit. La seconde personne suppose l'interlocuteur vivant : elle le ressuscite.

Régnier ne se contente pas de s'adresser à un proche disparu ; il rappelle à la vie, par ce mirage énonciatif, d'antiques défunts qu'il n'a pas connus. Il le fait discrètement à l'occasion d'une dédicace : *Le Bon Plaisir* est curieusement adressé à un nommé François de Régnier et à ses aïeux du XVII^e siècle, à qui, dit-il, il « dédi[e] ce récit d'un temps où ils vécurent ».

De façon beaucoup plus spectaculaire, le *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses* est conçu tout entier sur ce procédé. Le texte est constitué de cinq lettres, adressées à un illustre défunt par Régnier en personne. Le Président de Brosses, historien bourguignon du

1. « Discours fictif attribué à un absent, un mort, un inanimé, une abstraction, etc. » (C. Fromilhague, *Les figures de style, op. cit.*, p. 106.)

2. A. France, « Saint Satyre », *Le Puits de sainte Claire, op. cit.*, p. 30.

3. Les effets de reprise sont approximatifs (nous soulignons) : « [...] il n'est permis à personne de mourir tout à fait. La mort [...] » ; « [...] les flots que tu vois, ô mon enfant, se soulever et s'abaisser dans la mer Hadria. Elles n'ont ni commencement ni fin, et elles périssent insensiblement. Insensiblement comme elles s'écoule mon âme ». Elles s'explique par un accord sur le sens : sous-entendu, *les vagues*.

4. « L'apostrophe (oratoire). Adresse à un interlocuteur fictif, qu'il soit le sujet dédoublé, un absent, un mort, une abstraction, un être virtuel, etc. » (C. Fromilhague, *Les figures de style, op. cit.*, p. 105-106).

5. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard, op. cit.*, p. 100.

XVIII^e siècle, est leur destinataire. Le paradoxe énonciatif est majeur puisque la lettre est, par définition, un genre en prise sur le temps déictique, un type de discours ancré dans la situation d'énonciation. Régnier s'amuse avec la vraisemblance en écrivant à un homme qui « séjour[ne] parmi les Ombres¹ » :

Et encore étais-je si sûr que ma lettre vous fût parvenue ? Les postes sont si négligentes des correspondances qu'échangent les vivants qu'elles pouvaient fort bien n'avoir guère pris soin de vous traiter mieux qu'elles ne le font de nous².

Telle est la magie littéraire. Régnier connaît positivement le Président : il l'a lu. C'est ainsi qu'il se justifie auprès de son correspondant : « en vous lisant », lui dit-il, « on croit jouir du piquant de votre conversation³ ». Le genre épistolaire restitue cet effet de *présence du passé* et Régnier tentera à son tour de ranimer la conversation. Il accepte ainsi de préfacer la réédition des *Lettres* du Président. Cette proposition « ne me valait-elle pas la bonne fortune de vous relire une fois de plus et de passer avec vous quelques heures à Venise⁴ ? », se réjouit-il. Outre la lettre, la ville est un terrain de rencontre à la croisée des époques. Dijon est un autre dénominateur commun entre le monde du Président et celui de Régnier qui s'y promène alors. L'hôtel de la place Saint-Jean sert ici de prétexte :

C'est de là [l'hôtel de la place Saint-Jean] que vous partiez pour aller siéger aux audiences du Parlement, en ces chambres où se rend encore aujourd'hui la justice et où je vous ramènerai un de ces jours, Monsieur, pour vous y parler d'une affaire qui fit grand bruit dans son temps et qui est cause en partie que je vous écris cette lettre, de Dijon, au retour d'une de ces promenades nocturnes où m'accompagn[e], Monsieur, [...] votre ombre mortelle [...] ⁵...

Les deux villes se superposent : le Dijon du XVIII^e siècle rencontre celui du XX^e siècle pour qui sait, en poète, retrouver ces carrefours temporels. Dans une autre « Lettre au président de Brosses », rédigée antérieurement et reprise dans le recueil d'articles *Nos rencontres*, Régnier confronte la Venise qu'a racontée M. de Brosses à « la vie vénitienne, telle qu'elle était de [s]on temps⁶ » à lui. Cet imparfait a de quoi surprendre un peu : Régnier se représente lui aussi comme un homme du passé, prêt à rejoindre le Président dans les confins de l'histoire. « Peut-être, quelque soir, nos deux ombres se rencontreront-elles sur quelque campo ou au coin de quelque calle⁷ », se prend-il à rêver. « Nous nous réfugierons dans le passé », promet-il, avant d'ajouter : « Ces voyages de souvenirs sont ceux que je préfère maintenant⁸ ». Le voyage dans

1. H. de Régnier, *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses*, *op. cit.*, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. *Ibid.*, p. 14-15.

4. *Ibid.*, p. 14. L'édition ne voit finalement pas le jour et l'ébauche de cette préface, rédigée en 1914, va finalement rejoindre les *Proses datées*.

5. *Ibid.*, p. 55-56.

6. H. de Régnier, « Lettre au président de Brosses », *Nos rencontres*, *op. cit.*, p. 237.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 238.

le temps se substitue au voyage dans l'espace ; mais au départ, c'est bien dans l'image concrète de Venise que s'incarnent les figures qui l'ont frayée jadis.

Régnier se donne ainsi volontiers de petites fantasmagories où s'animent les silhouettes d'antan. Un article à la mémoire de René Boylesve inaugure un de ces théâtres mentaux où Régnier, s'il ne parle pas cette fois à l'ami disparu, se fait le spectateur de son fantôme muet :

Je le revois, comme au jour où j'eus l'honneur et le plaisir de répondre à son discours de réception à l'Académie ; je le revois, élégant et mince en son habit vert hautement et sévèrement boutonné, avec son expressif et fin visage, d'une maigreur si intelligemment accentuée¹.

Régnier insiste par deux fois sur son propre regard (« je le revois »). La thématization de la vue, l'emploi de la première personne et du présent de l'indicatif situent son discours dans un plan ancré, par lequel Boylesve se trouve relié encore au monde des vivants. Régnier est bien le médiateur entre deux mondes. Son petit texte ouvre une lucarne sur le passé et Boylesve nous apparaît vivant, au travail, bien que ce soit l'image un peu austère du Boylesve officiel que Régnier ait choisi de remotiver, et non telle autre image dont l'intimité plus grande d'autrefois aurait pu attendrir les contours.

De semblables hypotyposes sont fréquentes chez Régnier, habile à mettre sous nos yeux de petits tableaux vivants. Selon la définition classique de l'hypotypose – *res ante oculos esse videatur* –, la chose décrite semble surgir devant nous. Chez Régnier, les vestiges du passé suscitent de façon privilégiée ces scénettes. Une visite de la maison de Georges Washington est à l'origine de celle-ci :

Imaginez des voix parlant dans les chambres hautes, une porte fermée doucement, un pas dans l'escalier, et voici s'évoquer l'ombre vivante du maître d'autrefois, tel que jadis, aux belles heures, plein de pensées justes et sages, il venait sans doute s'asseoir sous cette véranda en regardant devant lui couler l'onde élargie du Potomac².

Une phrase adroite suffit à évoquer l'ombre du président américain. Le lecteur est d'emblée pris à partie dans cette opération (« Imaginez [...] »). Les sens alertés, il entend d'abord des rumeurs et entre progressivement dans la scène qui se précise. Après l'ouïe, la vue ; le présentatif *voici* introduit la figure majestueuse du vieil homme. Le regard est encore une fois thématized et la phrase suit la ligne qui va du nôtre (attaché au président) et qui se poursuit dans celui du président, se perdant dans le lointain.

Comme son titre le laisse prévoir, de puissantes images du passé hantent *Le Passé vivant*. Au chapitre X par exemple, Lauvereau prend lui-même en charge une vue de Naples au temps de Casanova. Jean l'écoute :

1. H. de Régnier, « René Boylesve », *Vues, op. cit.*, p. 89.

2. H. de Régnier, « Mont-Vernon », *Figures et caractères, op. cit.*, p. 258-259.

L'imagines-tu avec ses rues étroites où s'agitait la cohue populaire, où se coudoyaient les coureurs et les laquais, les bouffons, les abbés et les soldats, tout un monde bariolé, vêtu d'habits brodés et d'oripeaux, de guenilles et d'uniformes, grouillant sous le soleil, se querellant, s'abordant, vociférant parmi les épiluchures, la poussière, les odeurs, dans la fumée des cuisines, avec des cris, des jurons, des chants ! Les vois-tu, les pauvres gens, accoudés à ce balcon, au-dessus de la ville de péché, pleine de femmes, de courtisanes, de proxénètes, de castrats et de bardaches [...] !... (PV, p. 145)

Là encore, l'interlocuteur est prié à deux reprises de faire un effort d'imagination. L'ouïe est sollicitée autant que la vue et une rumeur de foule accompagne un défilé bigarré. Ce défilé n'a pourtant rien de macabre. La lanterne magique de l'hypotypose, à laquelle notre psyché sert de toile de projection, passe en revue des ombres variées qu'une énumération et une liste de verbes dynamisent. La Naples de Casanova est directement projetée sur la Naples contemporaine qui lui sert de support et dont les éléments architecturaux servent d'ancrage à l'imagination, – « ce balcon », par exemple, actualisé par un déterminant démonstratif, entretisse le temps de la *deixis* au temps de jadis.

D'autre part, d'intrigantes *ekphrasis*, dont on trouve plusieurs exemples dans le même roman, fournissent des cas particuliers d'hypotypose. Des scènes s'animent, produisant un effet de vie d'autant plus saisissant que ce sont des objets inanimés qui les occasionnent. L'incipit du roman inaugure ce procédé :

Un sourire distendait des lèvres minces et serrées, tirait des joues ridées, relevait un menton de galoche, bridait des yeux malins, élargissait les narines d'un nez narquois, répandait un air de finesse sur toute la figure abritée d'une longue perruque à boucles, au haut d'un corps maigre qui, des deux mains, s'appuyait à une canne [...]. (PV, p. 7)

Jusqu'à ce point de la description, tout laisse à penser que ce portrait est celui d'un homme bien vivant, que les nombreux verbes d'action montrent prêt à bouger. La physionomie du personnage ainsi que sa perruque dénoncent un de ces esprits fins de l'Ancien Régime ; il semble donc que ce soit un roman historique qui débute. Mais la suite déjoue les attentes. On comprend que ce « corps maigre qui [...] s'appuyait à une canne et dont les pieds reposaient sur un socle de pierre » n'est finalement qu'une statue. Quelques lignes plus bas, sous ce « Voltaire de bronze », « un camion [qui écrase] de ses roues le pavé de la rue Bonaparte » ramène brutalement le lecteur dans le monde moderne. Un instant pourtant, le passé fut vivant.

Plus loin dans le roman, Régnier ménage le même effet. Cette fois, le lecteur se doute bien que la figure décrite n'est vivante qu'à la faveur d'une impression. Lauvereau et Jean l'aperçoivent depuis un wagon en marche :

En cuirasse, les jambes nues, le profil sortant d'une vaste perruque, monté sur un cheval de marbre, un cavalier à la romaine galopait sur son piédestal. [...] C'était Versailles, apparu un instant, avec son château, ses jardins, ses bassins et son Roi, sculpté par le Bernin. (PV, p. 56-57)

Ce Louis XIV galopant en plein XIX^e siècle, en lequel Lauvereau voit l'allégorie du « Passé courant après le Présent » (*ibid.*), présente ceci d'intéressant encore que c'est grâce à une invention de l'ère industrielle – le train – que ce miracle est rendu possible. Les temps présents de la modernité ne sont donc pas les adversaires du passé. Leurs inventions en sont même les auxiliaires inattendus, puisque c'est bien depuis un point de vue moderne, celui du train en mouvement, que la figure d'autrefois prend vie.

Un dernier cas mérite une analyse détaillée. La parution d'une anthologie épistolaire vénitienne du Président de Brosses, que Régnier devait préfacer, a finalement avorté ; mais une autre publication verra le jour, à laquelle Régnier fournira également une préface. Son *Casanova chez Voltaire* (1929) est un (long) préambule à un (court) extrait des *Mémoires* de Casanova, constitué par les *Entretiens avec Voltaire à Ferney les 22, 23, 24 et 25 août 1760*. Après avoir voulu se produire aux côtés du Président de Brosses, c'est aux côtés du Chevalier de Seingalt qu'il s'affiche, dans un même volume. Régnier, au reste, ne s'efface guère et tient son rang près de son illustre prédécesseur. En vérité, son texte est si développé au regard de celui de Casanova qu'on se demande lequel constitue véritablement le noyau du livre.

Le dispositif énonciatif et narratif est subtil. Le texte est construit en diptyque ; le portrait de Voltaire fait pendant à celui de Casanova. C'est le premier qui est introduit :

Il aime à [...] recevoir compagnie. Gens d'esprit et jolies femmes se pressent chez lui et les admirateurs n'y manquent pas. La France n'est pas ingrate à cet illustre exilé, ses moindres actions y sont commentées, ses moindres propos rapportés. [...] Les visiteurs de marque savent le chemin de ses « ermitages ». Que de carrosses s'arrêtent à sa porte et il en est qui viennent de loin, car, de toutes les parties de l'Europe, on accourt pour lui rendre hommage ! Ces hommages ne lui déplaisent pas. M. de Voltaire ne dédaigne pas l'odeur de l'encens, surtout quand l'encensoir est balancé d'une main flatteuse¹.

Le présent qui ramène Voltaire du séjour des Ombres n'a rien d'un présent historique. C'est le présent d'énonciation qui convient à un point de vue interne, celui du philosophe dont le narrateur rapporte les orgueilleux sentiments. Le pronom indéfini *on* contribue à nous introduire, nous lecteurs, dans le monde contemporain de Voltaire, par son flou engageant qui nous confond dans le fourmillement des figures d'autrefois. Le présent marque au surplus l'habitude, ce qui achève de nous plonger dans l'intimité du grand homme, dont nous devenons nous aussi les potentiels familiers. En retrouvant un regard contemporain sur l'hôte de Ferney, Régnier regagne un droit de jugement, et une pointe d'ironie, en désacralisant cet auteur panthéonisé, achève de lui rendre vie. Le portrait qui suit est en effet mi-figue mi-raisin. « Il mêle à son encre de la boue et du poison. Tant pis s'il s'en tache et s'en éclabousse² ! » Le ton n'a rien de déférent et Régnier cultive l'ambiguïté : quel sentiment Voltaire éprouve-t-il ? orgueil ou vanité ? morgue

1. H. de Régnier, *Casanova chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 4-5.

2. *Ibid.*, p. 5.

ou irascibilité ? Mais parce qu'il refuse de le vénérer comme on vénère les auteurs classiques, Régnier apparaît d'autant plus sincère lorsqu'il admire la puissance de travail ou l'érudition du grand homme.

C'est le Voltaire vivant du quotidien qu'a voulu montrer Régnier et non le grand Voltaire posthume éternisé par l'histoire ; c'est l'homme souffreteux, humanisé par la maladie, incarné, et non l'auteur figé dans une pose glorieuse, tel que le *Voltaire assis* de Jean-Antoine Houdon (1781). Enfin, ce n'est pas l'immortel reposant pour l'éternité, mais l'insomniaque aux nerfs rongés, surpris à son lever :

Il n'a pas dormi en effet, malgré les tisanes, les potions, les gouttes et les drogues calmantes dont il a auprès de lui tout un attirail [...]. Sous les couvertures, il s'agite. Son vieux corps décharné se tourne et se retourne. Il tousse, il a la fièvre. Il se tâte le poulx. Ah ! la mauvaise nuit ! Demain il ne se lèvera pas et passera la journée au lit, rideaux fermés¹.

Le grand philosophe est montré dans ses faiblesses physiques, morales peut-être – est-il hypochondriaque ? – et quelques phrases suffisent à peindre une petite scène de genre bien vivante. Leur rythme heurté épouse l'agitation du protagoniste pour renforcer l'effet de vie. Surtout, le choix du discours indirect libre est remarquable, et il apparaît plus intéressant que le discours direct. Par ce choix stylistique, la voix du Régnier de 1929 se confond avec celle du Voltaire de 1760. Les couches temporelles se brouillent. Le déictique *demain* (préféré au relatif *le lendemain*) ajouté au futur de l'indicatif (« Demain il ne se lèvera pas... ») accroît la confusion : du point de vue de Régnier et du nôtre, il ressuscite un futur appréhendé depuis le passé et nous fait rejoindre un temps où ce qui est pour nous passé était encore un futur. En outre, s'enfonçant dans le temps, Régnier ne nous situe pas seulement dans la pensée de Voltaire se projetant dans son avenir, mais aussi dans son passé : Régnier embrasse plus loin le point de vue du vieil homme rappelant les souvenirs du tout jeune homme qu'il était ; par exemple, « Il se revoit² le petit François Arouet, enfant malingre et chétif, mais vif et intelligent³ ». Ces passés et futurs qui prennent 1760 pour repère rendent ainsi à cette année-là toute la force de sa présence.

Dans un second temps, en contrepoint, vient le portrait de Casanova, à qui va davantage la sympathie de l'auteur. Une sympathie qui le rend plus vivant encore, si la *sympathie* – mot composé du préfixe grec *syn-*, « avec, ensemble » et du radical *patheia*, « sentiment, souffrance » – est bien la faculté de ressentir ce que ressent une personne, de se mettre à sa place dans une communauté de sentiment. Régnier ne nous implique pas seulement dans la pensée du personnage et cette proximité affective nous le rend plus présent encore que Voltaire. Voici un aperçu :

1. *Ibid.*, p. 8.

2. Une isotopie de la vue caractérise décidément l'hypotypose régnérienne. On lit encore, plus loin : « Il revoit le tranquille château » (p. 12).

3. *Ibid.*, p. 9.

Il se tient [...] pour un mortel fortuné. N'en est-on pas un, quand la Fortune ne vous maltraite pas par trop et que les femmes vous font bonne mine ? Ne serait-il donc pas manquer de reconnaissance envers la Providence que de ne pas lui savoir gré de ses bienfaits et de s'appesantir sur les désagréments qu'elle n'a pas jugé opportun de nous épargner et auxquels, quand ils nous concernent, nous donnons volontiers le nom de malheur¹ ?

Le *vous* et le *nous* exécutent leur rôle phatique et nous impliquent par leur accroche déictique. L'immersion dans le point de vue de Casanova est également facilitée par les phrases interro-négatives, qui donnent vie au personnage, parce qu'elles semblent en saisir la pensée en acte, dans le flux même de ses doutes et de ses hypothèses. Ce canevas phrastique cher à Régnier (interro-négative, subordonnées télescopiques) fait bien de Régnier un médium (par le *medium* de sa plume) puisqu'en son style s'incarnent les pensées de son personnage.

Somme toute, le Casanova de Régnier est un homme plus vigoureux que le Voltaire qu'il s'apprête à rencontrer :

Il est dans toute la force de l'âge, et constate à son miroir que le temps ne s'est encore permis à son égard aucun outrage. Ainsi fait, il a encore plaisir à se parer. Il en trouvera sûrement le moyen dans sa garde-robe qui est des mieux fournies. Qu'y choisira-t-il aujourd'hui pour paraître sous un aspect avantageux ? Sera-ce son habit bleu doublé d'hermines, avec veste de satin blanc brodé ou son habit de velours de quatre couleurs² ?

L'adverbe déictique (*aujourd'hui*) restaure une fois encore ce présent qui n'est pourtant pas celui de Régnier, visionnaire. De fait, le Casanova de trente-cinq ans qu'il revitalise semble appartenir à un éternel présent. Cette haute figure ne semble guère donner prise au temps, qui n'entame pas sa jeunesse, et Casanova, contrairement au Voltaire de soixante-six ans qui lui fait pendant, ne paraît pas devoir subir un jour les atteintes de l'âge.

Enfin, pour parfaire l'effet de présence, Régnier aménage une curieuse transition énonciative. Au seuil de sa préface qui s'achève, Régnier s'efface pour passer le relais à Casanova en personne :

Laissons M. le chevalier de Seingalt pénétrer aux *Délices* [...] et ne prenons pas la peine d'écouter à la porte ce qui s'est dit en cette entrevue fameuse. Notre chevalier se chargera lui-même de nous rapporter les propos qui s'y tinrent³ [...].

L'illusion d'une contiguïté spatiale – seule une porte sépare notre monde de celui de Casanova, de même que seule une page sépare la préface de Régnier du texte de Casanova – renforce l'impression d'un *continuum* temporel : les deux époques, celle de Casanova, celle de Régnier (à laquelle la première personne du pluriel greffe la nôtre) ne sont plus hermétiquement séparées.

Le narrateur est bien le magicien par lequel ces prodiges s'accomplissent. Rien ne se fait sans son entremise et c'est lui qui distribue la parole dans la prosopopée, lui qui l'assume en

1. *Ibid.*, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 21.

3. *Ibid.*, p. 22.

s'exhibant comme énonciateur dans l'apostrophe et qui, dans l'hypotypose, révèle la narration comme son regard singulier, la *présentation* devenant alors *représentation*. C'est pourquoi Catherine Fromilhague regroupe ces trois « figures du double langage » sous l'espèce de « manipulations de l'énonciation¹ ». C'est Christian Jouhaud qui analyse ainsi l'hypotypose, prenant l'exemple des récits de l'historien Marie Du Bois : « La production de cet effet [de vie] passe par la concomitance de la vision de Du Bois-narrateur et de notre vision de Du Bois voyant² ». De même, nous voyons ce que voit Régnier, et nous voyons Régnier voir. Il faut même ajouter un degré, car par surcroît, nous voyons ceux que voit Régnier *voir*, lorsque Voltaire ou Casanova sollicitent leur mémoire ou lorsqu'ils imaginent leur avenir.

Ce jeu de regards dédoublés désigne le narrateur comme médiateur entre le passé et le présent. Mais à une autre échelle, au sein même de la narration, d'autres *media* servent de passerelles entre les temps.

c. *Media* littéraires : lieux, objets, visages

Parmi les motifs temporels essentiels pour comprendre la poétique du temps de Régnier, les villes occupent une place centrale. Une conférence en Belgique lui donne l'occasion de louer Bruxelles, et l'éloge n'est pas que de bon ton. Au-delà du retour de politesse à ses hôtes, Régnier expose son amour pour les villes où le promeneur sent toujours la vie du passé, car, dit-il, « c'est là qu'on se repose de vivre dans l'aspect que tout prend d'avoir vécu³ ». Dijon, où il sent encore la présence du Président de Brosses, en est un exemple explicite :

C'est par ces superpositions de passés autant que par sa vie présente que Dijon demeure vivant. On n'y est pas limité au temps actuel et on y peut donner jeu à son imagination au point de s'y croire le contemporain d'époques différentes⁴.

Plusieurs textes relatent ces sortes de visites urbaines hallucinatoires, et pas seulement à Venise et à Versailles. Dans un petit texte consacré à Paray-le-Monial⁵, Régnier raconte sa déambulation dans la ville de ses aïeux, à la première personne et au présent⁶, comme si la promenade était en train d'avoir lieu et que nous assistions à une visite guidée. Mais la visite guidée tient aussi du voyage initiatique de Dante car en se promenant dans l'espace, Régnier se promène aussi dans le temps, remémorant le passé familial. Au cimetière, Régnier circule parmi les tombes :

1. C. Fromilhague, *Les figures de style*, *op. cit.*, p. 104 *sqq.*

2. C. Jouhaud, *Sauver le Grand Siècle ?*, *op. cit.*, p. 58.

3. H. de Régnier, *Le Bosquet de Psyché*, *op. cit.*, p. 285.

4. H. de Régnier, *Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses*, *op. cit.*, p. 45.

5. H. de Régnier, *Lui ou Les Femmes et l'Amour* (1928) suivi de *Donc...* et *Paray-le-Monial* (1926), Mercure de France, 1929.

6. Régnier recherche un effet de présence, mais il s'agit bien d'un souvenir car il n'est pas à Paray au moment où il écrit. Il précise que c'est la lecture de Saint-Simon qui lui fait resonger à cette ville.

Les noms qu'elles portent s'effacent à demi. Certaines sont devenues anonymes¹.

Mais voici que les morts familiers se raniment à son passage :

Enfin j'ai retrouvé [les tombes] qui m'attirent, une à une, car elles sont disséminées. Chacune de leurs inscriptions évoque pour moi un souvenir. Des images se forment dans ma mémoire. Des figures m'apparaissent. J'écoute des voix tuées depuis de longues années².

Par la parole performative de leur descendant, les morts sont sauvés de l'oubli : « je dirai ce que je sais de ce qu'ils furent³ », promet Régnier, accomplissant par là-même sa promesse, réconciliant les temps.

Les châteaux et pavillons abandonnés, ainsi que leurs parcs délaissés, sont également des lieux de conjonction temporelle privilégiés. Ils abondent dans l'œuvre de Régnier et dans celle de Boylesve, mais on les trouve aussi occasionnellement chez Anatole France. *Le Crime de Sylvestre Bonnard* conduit le héros dans un château inoccupé. Paul de Gabry, qui l'accompagne, raconte :

[...] nous sommes entrés les premiers, mon beau-frère et moi, dans le château abandonné depuis trente-deux ans. Nous avons trouvé un marronnier au milieu du salon. Quant au parc, il faudrait pour le visiter qu'il y eût encore des allées⁴.

Dans leur dégradation, les bâtiments et le jardin se confondent et Sylvestre Bonnard se laissera emporter dans des méditations mélancoliques. La *Rôtisserie* fournit un autre jardin et son château menaçant ruine, qui sont le domaine de M. d'Astarac. Leur description entraîne Jacques, son maître et le lecteur dans des temps extra-contemporains. D'abord, le château date d'une époque antérieure à celle de l'histoire, qui se déroule au début du XVIII^e siècle. M. d'Astarac reconnaît lui-même qu'« il témoigne de la rudesse dans laquelle les mœurs des Français étaient encore endurcies au temps du roi Henri IV, et [qu']il porte l'âme à la tristesse et même à la mélancolie, par l'état d'abandon où il a été laissé malheureusement » (RRP, p. 64). Mais ce n'est pas seulement au début du XVII^e siècle qu'il nous ramène. Il appartient par surcroît à un temps de conte, temps où toutes les époques se croisent. Les statues font revivre l'univers mythologique de l'Antiquité ; « des statues de Nymphes, qui avaient vu la jeunesse du feu roi, cachaient sous le lierre leur tristesse et leurs blessures⁵ » (*ibid.*). Le château prend des airs merveilleux :

Au bout de l'allée, dont les fondrières étaient recouvertes de neige, s'élevait un château de pierre et de brique, aussi morose que celui de Madrid, son voisin, et qui, coiffé tout de travers d'un haut toit d'ardoises, semblait le château de la Belle au Bois dormant.

1. *Ibid.*, p. 166.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 105.

5. On trouve une autre description du parc et de ses statues : voir RRP, p. 114-115.

À l'aide de comparaisons, cette architecture composite évoque des époques elles-mêmes disparates, réelles ou fictives, introduisant le lecteur dans l'univers syncrétique du fantasque M. d'Astarac.

Plus qu'aux châteaux, Régnier et Boylesve prêtent attention aux parcs qui les entourent. Ils sont des lieux où présent et passé se rejoignent. Que les jardins – celui de Versailles notamment – soient les lieux d'une médiation temporelle, Tancrède de Visan l'observe bien chez Régnier, qui « s'est assimilé, par une sorte d'endosmose géniale, l'esprit de l'époque épars dans les jardins ; son être adhère aux lieux jadis babillards encore imprégnés d'âme ; une sympathie magique lui fait vivre cette vie rétrospective, et les mœurs, les pensers, l'*habitus* du grand siècle l'enserrent étroitement en leurs lianes émotives¹ ». Chez Boylesve également, les jardins sont encore « imprégnés d'âmes » d'autrefois. Le narrateur de *Mon Amour* se promène avec M^{me} de Pons :

Nous avons évoqué, ce soir, dans le petit jardin de madame Delaunay, les gens, ceux qui sont connus et ceux qui n'ont point de nom, qui firent ici jadis une plus longue promenade que la nôtre. [...] Sous ces arbres, Rameau composa ; La Tour y vint en voisin ; Vanloo [sic], Chardin et Pigalle en amis, le maréchal de Saxe en triomphateur ; Duclos y causa ; Rousseau y distribua des pommes à d'humbles petites filles, et le maréchal de Richelieu y aima la maîtresse de la maison².

Les repères relatifs au moment de l'énonciation (« ce soir », « ces arbres ») unissent les promeneurs contemporains à ceux du XVIII^e siècle, qui font figure de revenants. L'asyndète qui les passe en revue, en effaçant toute marque de succession, les regroupe tous dans un lieu hors du temps.

Il y a deux autres jardins majeurs dans l'œuvre de Boylesve, l'un contemporain, l'autre ancien ; tous deux sont mentionnés dès le titre : *Souvenirs du jardin détruit* et *La Leçon d'amour dans un parc*. Le premier a pour modèle un jardin bien réel de Passy, que Boylesve voyait depuis sa fenêtre. Le texte brode à partir de ce jardin sur le point d'être détruit. Le jardin appartenait à la famille Desréaux et sa contemplation plonge le narrateur dans ses souvenirs, lesquels constituent le récit lui-même. Ce lieu contemporain est donc bien le prétexte à un voyage dans le temps. Du côté de Régnier, *Les Rencontres de M. de Bréot* donnent aussi à voir un jardin détruit. C'est celui qui accueille les rêveries de M. Herbou, avant que M. de Grigny n'y bâtisse sa demeure. Comme celui de Passy, ce jardin matriciel engendre rêveries et récits.

Un jardin peut en cacher un autre. *La Leçon d'amour dans un parc* se déroule dans un jardin fictif, mais Boylesve écrivit cette fable à Passy, dans son bureau donnant sur le parc qui sera détruit. Sans doute ce jardin lui inspira-t-il celui de Fontcombes. On peut se prendre à rêver : en donnant une suite à la *Leçon*, Boylesve compense un présent mort par un passé vivant. De ce

1. T. de Visan, « Henri de Régnier et la vision centrale », art. cité, p.68-69.

2. R. Boylesve, *Mon Amour*, op. cit., p. 31-32.

fait, le choix des éditions J. Ferenczi & fils de regrouper les deux textes dans un même volume en 1928, pour les lire en regard, apparaît judicieux.

Il y a aussi des jardins entre Boylesve et Régnier. Dans une lettre de 1920, Boylesve rapporte à son ami un petit récit. Ces lettres étant restées inédites, qu'il soit permis d'en citer une partie substantielle :

Une personne d'Aix vient de me raconter une histoire qui est faite pour vous et je vous la transmets. Elle se souvient d'avoir connu un vieux Monsieur que l'on nommait le Marquis des Pipoules. « Pipoule » veut dire peuplier. Il était connu pour quelques excentricités et entre autres par celle-ci. Il avait planté dans sa propriété une longue allée de « pipoules ». Ce que cette allée avait de particulier c'est qu'aucun des peupliers n'était de même taille, n'étant pas du même âge. Il y en avait de fort anciens et de tous [sic] jeunes. Pourquoi ? Parce que le Monsieur, depuis sa jeunesse, plantait un peuplier toutes les fois qu'il couchait avec une femme nouvelle. Ils lui représentaient ses amours. Et il se promenait d'habitude vers le soir dans son allée de pipoules avec un violon. Soudain, à l'un des arbres-souvenirs il donnait une aubade. Et il s'imaginait entendre dans le murmure du feuillage une réponse. Si la réponse était nulle ou non conforme à ses souhaits, il sciait l'arbre. À mesure qu'il vieillissait, l'allée, malgré les plantations nouvelles, s'appauvriissait. Il arriva que des pipoules il ne resta plus qu'un. Alors le Marquis des Pipoules s'y pendit¹.

Cette histoire n'est pas seulement de celles qu'on se raconte entre hommes. Elle est de nature à plaire tout particulièrement à Régnier et Boylesve le sait bien. Ce jardin aussi cocasse que poétique, celui d'un maniaque, semble le symbole même d'une vie d'homme. Conservant la trace du temps, il est aussi l'émanation d'un cerveau malade, et le marquis, en coupant un à un ses arbres, trahit ses souvenirs. Les ayant tous reniés, il n'a plus qu'à mourir, les souvenirs étant l'aliment de la vie même.

Les jardins et les villes ne sont pas les seuls médiateurs entre passé et présent. Des éléments de mobilier remplissent aussi cet office. Régnier fait cette expérience en retournant dans l'une des maisons familiales de sa jeunesse, celle de Blanche-Couronne :

[...] là, je me suis senti pris d'affection et de tendresse pour ces vieilles choses fanées et douces qui m'environnent. Parfois, je me lève pour les toucher et des minutes de vie passée renaissent. (C., 1907, p. 590)

Comme Mallarmé, le chineur qu'est Régnier ressent puissamment « le charme des choses fanées », vaisseaux de la mémoire. Si « les choses très lointaines, très anciennes, sont délicieuses », c'est en partie parce qu'en assurant la liaison entre les différents moments de notre vie, elles se font les agents de cohésion de tout l'être :

Il s'y mêle un peu d'inconnu et elles correspondent, par ce mélange d'inconnu, avec ce qu'il y a en nous de plus intérieur, de plus profond. Elles tiennent à nous comme souterrainement, par un lien qui passe sous nos pensées. (C., 1892, p. 309)

1. R. Boylesve à H. de Régnier, lettre du 14 mars 1920, Ms. 6285, F. 263, Bibliothèque de l'Institut.

Cette compréhension intuitive du temps est accessible aux rêveurs qui savent s'y ressourcer. Régnier explore plus avant ce phénomène dans *Le Bosquet de Psyché* :

Notre rêve s'aide du rêve inconscient des choses ; les vieilles choses propagent du rêve ; elles filtrent le temps en songe et le temps s'égoutte d'elles comme à de mystérieuses clepsydres¹.

Les vieux objets matérialisent le temps, et tout particulièrement cet objet poétique qu'est la clepsydre. De façon envoûtante, les consonnes douces et sonores de la phrase de Régnier accompagnent la représentation liquide du temps que cet objet implique. Les objets irriguent les rêves parce qu'ils concentrent le souvenir des époques qu'ils ont traversées, que nous les ayons vécues ou non. « Pour que la rêverie soit, il faut que les choses aient été² » : cette belle formule résumptive de Franck Javourez insiste sur un lien causal sans lequel la magie des choses n'opère pas.

Parmi les objets générateurs de souvenirs, Régnier accorde une importance particulière aux coffrets. À l'occasion d'un article, « Le coffret turc » (1913), recueilli dans *Proses datées* et publié indépendamment en plaquette sous le titre *Le Coffret rouge* (1916), Régnier rend compte de son goût personnel pour les coffrets, qui renferment les relents du passé. Il avoue en posséder de nombreux et leur confier de menus souvenirs, lettres, coquillages, pommes de vins. Un coffret rapporté de Turquie est prétexte à faire ressurgir ses souvenirs de voyage et à laisser libre cours à ses rêveries poétiques. *Le Bon Plaisir* offre aussi un exemple de ces boîtes ouvrant sur le passé. Le coffre de M. de Pocancy, décoré de satyres et de nymphes, est une variante du coffret. Le vieillard y resserre les reliques de ses amours passées et « rev[is]t là son passé d'Anaxidomène », « se préoccupa[nt] fort peu du présent et de ce qui l'entour[e] » (BP, p. 47).

Mais les miroirs et les portraits sont plus abondants que les coffrets dans l'imaginaire de Régnier. Les deux motifs sont d'ailleurs assimilés et Régnier s'en explique :

En souvenir d'une personne aimée, j'aimerais conserver d'elle un miroir où elle se serait mirée. Un miroir, c'est presque un portrait. (C., 1907, p. 588)

Régnier est de ces « esprits qui aiment le mystère » et qui, selon l'observation de Proust, « veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent³ ».

Sans doute, on peut ratifier l'interprétation de Mario Maurin pour qui « le portrait a [...] la fonction de double et sert à polariser la hantise du passé qui dirige le protagoniste⁴ ». Toutefois, le portrait est aussi un objet rassurant en ce qu'il permet de préserver ce qui est périssable. Instrument de permanence, le portrait assure la liaison entre le passé et le présent. Comme s'il

1. H. de Régnier, *Le Bosquet de Psyché*, *op. cit.*, p. 285.

2. F. Javourez, *Écriture et libertinage*, *op. cit.*, p. 230.

3. M. Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 463.

4. M. Maurin, *Le labyrinthe et le double*, *op. cit.*, p. 67.

voulait arracher ses contemporains à l'oubli qui les attend, Régnier déploie lui-même de grands talents de portraitiste, fixant dans ses carnets ou dans ses articles les physionomies et les traits moraux des contemporains lettrés qui lui sont le plus chers.

Mais surtout, les portraits ont une fonction poétique de premier ordre. « Ils nous offrent de la vie à déchiffrer et nous nous plaisons à imaginer ce qu'ils furent, ne sachant rien de ce qu'ils ont été¹ », explique Régnier. En définitive, le plaisir qu'ils procurent consiste moins en la reconstitution d'un passé étranger qu'en la stimulation de notre imagination. Ce qui fait leur prix, c'est qu'« ils sont vraiment à nous, ces portraits solitaires » et que « nous disposons d'eux à notre gré »².

Dès lors, on conçoit que ces autres qui sont aussi nous-mêmes, en qui nous nous mirons – le portrait et le miroir se confondant –, soient de véritables ferments fantastiques. Dans une de ses premières nouvelles, « Philosophie du pastel », Régnier ébauche un élément de sa poétique :

Du masque fardé ou pâle, de la chair naïve ou décrépite, des lèvres serrées ou souriantes, des yeux clairs ou profonds, s'échange avec le passant d'aujourd'hui un tacite dialogue de signes, imaginaires sans doute, mais qui sont la cause d'une sorte de drame intérieur qui se joue aux confins de la mémoire, sentimental et anachronique, où quelqu'un en nous d'oublié converse avec peut-être une contemporaine mystérieuse³.

Ces portraits qui nous regardent comme nous les regardons et qui, à notre insu, regardent en nous l'aïeul qui fut leur contemporain, deviendront l'un des principaux ressorts fantastiques du *Passé vivant*. Dès le seuil du roman, les visiteurs de l'exposition de peinture organisée par la Société des Amis du XVIII^e siècle se « sentent observés » (PV, p. 12). Régnier ménage le mystère en détachant dans une phrase-alinéa cette lapidaire confirmation : « Ils l'étaient ». L'alinéa suivant développe l'explication : ce sont les visages des cadres qui épient les passants et dont « les yeux voyaient, les oreilles écoutaient, les bouches parlaient », le caractère extraordinaire du phénomène étant souligné par le pléonasme que ces sujets et ces verbes constituent. Ces étonnants « vivants du passé » semblent sortis d'un film de Cocteau, rendant « aux visiteurs d'aujourd'hui sourire pour sourire et regard pour regard » (p. 13), la répétition renforçant l'effet de miroir : le passé s'apprête à faire irruption dans le présent et le rapport de forces à s'inverser. Bientôt, selon les apparences, les morts agiront à la place des vivants et Antoinette de Jonceuse, jeune femme des temps modernes, sera possédée par son aïeule, figurée sur un pastel de La Tour, du moins aux yeux de son amant qui croira rejouer les amours de son ascendant. La ressemblance des deux femmes en est la prémonition. Lauvereau observe Antoinette. « Ses mains longues et délicates firent songer Lauvereau aux mains qui, dans le La Tour de M^{me} de Saffry, se nouaient si gracieusement l'une à l'autre » (p. 14-15). Jean de François, symétriquement, est victime de ce

1. H. de Régnier, « Les trois fils de Madame de Chasans », *Proses datées, op. cit.*, p. 240.

2. *Ibid.*, p. 241.

3. H. de Régnier, « Philosophie du pastel », *Les Entretiens politiques et littéraires*, 1^{er} mai 1890.

jeu de specularité, plus complexe encore en ce qui le concerne. Tandis qu'il songe à son ancêtre, qu'il s'attend à voir ressurgir, il se regarde dans un miroir, accroché juste sous l'emplacement où, jadis, il y eut un tableau. On n'a guère de mal à s'imaginer que ce tableau était un portrait de cet ancêtre, dont il s'efforce d'imaginer les traits :

Mais le trumeau demeurait vide au-dessus de la vieille glace où Jean de François, debout et les mains froides, voyait son propre visage qui, au fond du miroir terni, lui apparaissait lointain, lointain, et comme en route vers lui-même... (p. 243)

En cherchant le visage de son aïeul, c'est le sien qu'il trouve, et le portrait du XVIII^e siècle se superpose à ce portrait actuel.

On connaît la suite : par un mystérieux transfert, Jean et Antoinette revivront les amours empêchées de leurs ascendants. Un autre type de transfert est suggéré dans *Le Mariage de Minuit*, à la périphérie de l'intrigue cette fois. La Comtesse Rospiglieri, ancienne viveuse, est une vieille coquette qui croit plaire encore. Mais la beauté de ce « fantôme vivant » a passé :

La beauté se faisait son propre spectre et tentait une suprême illusion d'elle-même, l'évocation de son passé dans les ruines de son présent¹.

Avec maestria, Régnier inverse les rôles : la vivante, c'est la jeune femme d'autrefois ; le fantôme, c'est la vieille femme qui, pourtant, respire toujours. La vieille comtesse est devenue la copie d'elle-même. Un portrait la représentant en sa jeunesse apparaît plus vivant qu'elle, dans ce qui pourrait être un discret souvenir du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Quant à la comtesse de chair et d'os, « elle était vêtue d'une des robes que M^{lle} de Cléré lui avait vue sur l'un des portraits, toute blanche, avec de nombreux volants, les épaules nues et diamantées² ». C'est la vivante qui semble emprunter ses robes à la « morte ». Les rôles sont inversés : le portrait éternellement jeune est devenu premier et l'original, qui se dégrade, s'est laissé détrôner – comme si la toile absorbait son fluide vital.

Un personnage de Boylesve, M^{me} de Pons, ironise sur cette « manie assez commune de découvrir des ressemblances contemporaines dans toute figure encadrée³ ». Le fait est que cette manie est apparemment celle de Régnier. Mais à y regarder de plus près, c'est l'inverse qu'il fait couramment. Au lieu de trouver aux portraits anciens des ressemblances avec les hommes et les femmes de son temps (ce qu'on ne trouve qu'exceptionnellement dans les *Cahiers* ; par exemple : « Il y a du Balzac dans Saint-Simon », C., p. 283), Régnier voit dans les visages de son temps les traits d'hommes et de femmes du passé. Les visages sont donc une autre interface importante entre les temps passés et présents. Les *Cahiers* sont pleins de faces fardées projetées sur les physionomies contemporaines, qui prennent des airs de courtisanes, de maîtres

1. H. de Régnier, *Le Mariage de minuit*, *op. cit.*, p. 201.

2. *Ibid.*

3. R. Boylesve, *Mon Amour*, *op. cit.*, p. 3.

classiques ou encore de personnages fictifs de référence sous l'Ancien Régime. La rémanence des visages royaux frappe chez les uns : Don Carlos a une « mine de François 1^{er} de lagune » (p. 473), « Raffaëli » aurait une « mine à la Henri IV » (p. 336). D'autres affichent des parentés d'allure avec des grandes figures de l'histoire. Abel Hermant est pour Régnier un « Talleyrand de Lilliput » (p. 513) et au même dîner, Régnier trouve à Barrès « l'aspect corvin et renfrogné d'un Descartes, mais d'un Descartes biseauté » et il s'arrête sur cette impression d'une « table curieuse, où chacun semblait déguisé en quelqu'un d'un autre siècle » (*ibid.*). Le bal costumé se poursuit avec d'autres figures d'écrivains ; Élémir Bourges aurait par exemple quelque chose « d'un Saint-Simon shakespearien » dans sa physionomie (p. 330). Parfois, les parentés sont anonymes. Les femmes ont la « figure de dame[s] du XVIII^e siècle » (p. 419), comme M^{me} de Mun, ou celle d'« une laide du XVIII^e siècle » (p. 421), comme M^{me} Beauvoir. Enfin, d'autres évoquent les personnages de fiction, par exemple « Lefebvre de Vulpille, avec son air de magistrat des *Liaisons dangereuses* » (p. 537), ou encore « Becque, avec sa tête de fermier général d'un conte du XVIII^e siècle » (p. 208). Par cet écran passé qu'il promène sur le monde qui l'entoure, Régnier semble dire à quel point le passé confère de l'intérêt au présent.

Cette habitude perceptive est une constante des *Cahiers* et rend également compte d'un regard de moraliste. Pour Régnier en effet, les visages se réduisent à un petit nombre de types, comme les caractères. Ainsi, parfois, on ne sait trop si ses notations caustiques suggèrent une proximité physique ou morale. L'ambiguïté affecte surtout les gens de lettres. Les portraits sont faits au lance-pierre. Ces esquisses féroces rassemblent toujours un nom prestigieux à un élément trivial qui vient le dégrader. Brunetière (« Bossuet-Prudhomme », p. 71) a peut-être l'envergure oratoire d'un Bossuet ; il n'en a pas la hauteur morale et l'évocation de Monsieur Prudhomme vient ruiner l'éloge. De même, l'historien Georges d'Avenel peut bien lui sembler « un La Bruyère » ; Régnier ajoute un correctif : c'est « un La Bruyère qui a mangé du foin » (p. 539) – comprendre : un La Bruyère, mais bête à manger du foin. De façon un peu plus amène, il écrit qu'« il y a du Voltaire dans toute la petite personne d'Hervieu » (p. 200), ou, avec mordant, qu'un chroniqueur du *Temps*, Mathias Morhardt, « a des finesses de Marivaux suisse » (p. 363). Il ne s'agit donc pas seulement de rendre manifeste une parenté transhistorique entre les artistes. Régnier élabore des associations qui ont surtout une fonction satirique et l'on comprend que pour lui, la comparaison joue presque toujours en la défaveur de ses contemporains. Pour Régnier, les modernes ne sont jamais que les répliques dégradées des écrivains de l'âge classique, de pâles copies, et la comparaison souligne bien plus l'écart que la proximité.

Mais, loin de se réduire à un procédé de style, cette faculté du regard témoigne aussi d'une appréhension poétique du réel. Elle enchante le regard que l'auteur du *Passé vivant* pose sur les êtres. Observe-t-il une femme au balcon d'en face : « elle a en elle quelque chose de démodé et de survécu », remarque-t-il. « C'est comme la forme persistante en notre temps d'un esprit

défunt gracieux et sensible, que cet exilé a fait place en sa toujours vivante dépouille à une autre âme qui vit » (C., 1891, p. 243). Ces signes par lesquels le passé reparaît dans le présent, et qui entrent pour beaucoup dans son esthétique, Régnier en épie toutes les manifestations.

Cette disposition naturelle à voir des visages d'autrefois dans les visages contemporains se retrouve chez quelques personnages de romans. Charles Lauvereau a la même lubie que son auteur. Un valet le bouscule et il se prend à penser qu'« on a dû voir des têtes comme celle-là aux journées de Septembre et au Tribunal révolutionnaire ». Le thème fantomatique fait par ce biais une discrète incursion dans l'incipit du *Passé vivant*. « Ce gaillard-là, dans une vie antérieure », poursuit Lauvereau, « applaudissait à la guillotine place de la Concorde, et maniait la pique à l'Abbaye... » (PV, p. 9). Chez Boylesve, c'est le peintre Lee qui notifie à Gabriel Dompierre sa ressemblance avec Voltaire – par son « rire français¹ » plus que par ses traits, toutefois. Chez France enfin, la confusion des traits du jour et de naguère n'a rien du badinage anodin. Elle manque d'être la cause de l'arrestation du bon Brotteaux, faiseur de pantins. À ceux qui l'accusent de donner à ses poupées les traits caricaturaux des révolutionnaires, il rétorque, stupéfait : « Quoi ! ces Arlequins, ces Gilles, ces Scaramouches, ces Colins et ces Colettes, que j'ai peints tels que Boucher les peignait il y a cinquante ans, seraient des Couthon et des Saint-Just contrefaits ? » (DS, p. 181).

Satirique, mondaine, poétique, dramatique, la propension à distinguer chez les vivants le passé survivant est assurément un réflexe de pensée chez ces écrivains. Attentifs aux continuités et aux résurgences, ils ont la conviction que quelque chose demeure de ce qu'on a été dans ce qu'on est. La beauté et la bonté en particulier. Pour l'auteur du *Crime de Sylvestre Bonnard*, la beauté des femmes, même éteinte, est immortalisée, au moins dans leur voix. Sylvestre Bonnard a la certitude que la femme qui parle dans son dos est belle ou l'a été, ce qui est tout un, « parce que la voix des femmes qui sont belles ou le furent, qui plaisent ou qui plurent, peut seul avoir cette abondance d'inflexions heureuses et le son argentin qui est un rire encore² ». Régnier s'accorde à cette croyance. Même au bord de la vieillesse, les femmes qui ont été belles retiennent un charme qui, soustrait à leur beauté perdue, échappe au temps. Dans *La Double Maîtresse* par exemple, cette sorte de séduction est, à différents égards, celle de la bonne M^{me} du Fresnay et celle de Julie de Portebize vieillissante, femmes à qui la fortune a toujours souri, imprimant à jamais dans leur physionomie ce charme qui n'appartient qu'aux femmes qui ont été heureuses. Boylesve donne raison à ses deux aînés et c'est son personnage d'Étéocle qui formule cette vérité dans l'« Allégorie de l'amant des grâces ». Mais ce n'est pas pour lui la beauté ni le bonheur qui éternise, mais la vertu :

Le Sage ne détruit rien, disait-il ; rien de ce qui a été ne périt tout à fait ; la brutalité de tous les hommes réunis échoue contre la vertu secrète d'une pensée ; les dieux demeurent debout dans les

1. R. Boylesve, *Le Parfum des îles Borromées* (1898), *op. cit.*, p. 84.

2. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 51.

temples incendiés et mis au pillage. (PF, p. 60)

Contrevenant tous trois à la sagesse des nations, Régnier, France et Boylesve partagent un même credo : si, *on peut être et avoir été* – mieux : *pour être, il faut avoir été*.

D. Conclusion. La fin du temps ?

La technologie moderne a accompli ce prodige : synchroniser toutes les horloges du monde. Cette évidence d'une heure universelle, matérialisée par le méridien de Greenwich, ligne de référence consensuelle, suppose un présent unique et partagé. Si cette coordination horaire a un bien-fondé pratique patent, l'idée d'une heure littéraire unique, heure de référence à partir de laquelle on définit des écrivains « en avance » ou « en retard » sur « leur » temps, mérite débat. Régnier, France et Boylesve se dispensent parfaitement d'une « mesure commune du temps de la littérature », ne postulant pas l'existence d'« un méridien à partir duquel il est [...] possible de se situer littérairement (et de l'être¹) », pour reprendre l'analogie de Pascale Casanova. Conscients de l'arbitraire de tout méridien, ils donnent à penser un autre présent, un présent empirique et littéraire indépendant du présent objectif qui règle la vie sociale. Ainsi, à un correspondant qui lui demande quel est, d'après lui, l'avenir de la littérature, Anatole France répond que « l'avenir est dans le présent, il est dans le passé », et il ajoute, avec la fierté d'un esprit indépendant : « C'est nous qui le faisons » (« Demain », VL2, p. 201). L'histoire littéraire obéit à ceux qui la font et n'a pas à se régler sur le temps normé et fléché imposé par un ordre extra-littéraire. Le présent des œuvres, enchérit Régnier, touche à l'éternité, car « la Poésie d'ailleurs n'a ni hier, ni demain, ni aujourd'hui. Elle est partout la même² ».

Le désir de se soustraire au temps est un vieux rêve, que fait Régnier dans ses moments romantiques. « Pourquoi errer ainsi par les rues, pourquoi être ainsi quelque part dans l'espace et dans le temps ? » (C., 1891, p. 272), s'exaspère-t-il, avide d'absolu. Or dans les lieux dévolus à la rêverie, le temps semble arrêté. Dans le parc du château de Cypierre, où Régnier contracta la passion des « maisons fermées et [des] jardins à l'abandon », « une horloge [...] marquait une heure qu'elle ne sonnait plus »³, de même que les horloges solaires tombent en ruine dans les jardins où les personnages de Boylesve viennent rêver à l'abri du temps. Si les rêveurs échappent au temps, alors les artistes, les poètes et les romanciers, parce qu'ils organisent leurs rêveries en lui donnant une forme, pourraient bien être les maîtres du temps. Que l'art conjure la mort, Régnier en a la conviction lorsqu'il se promène dans les riches jardins de Versailles :

Le Temps, qui détruit tout, semble avoir adouci ses mains dangereuses. Il prend des précautions délicates. À peine s'il effrite la pierre ; il dépolit le marbre pour mieux en faire une sorte de chair

1. P. Casanova, « Le méridien de Greenwich : réflexions sur le temps de la littérature », art. cité, p. 114-115.

2. H. de Régnier, « Poésie d'aujourd'hui et poètes de demain », art. cité, p. 345.

3. H. de Régnier, *Paray-le-Monial*, *op. cit.*, p. 235-236.

incorrupible, il donne aux eaux des regards ; il dirige la croissance des arbres en poussées presque humaines ; ailleurs il est la Mort ; ici il est l'Art¹ [...].

Le temps n'entame pas les chefs-d'œuvre, bien au contraire : il en accroît l'aura. Hors de la rêverie créative, « on est la proie de l'instant », et c'est en notre imagination seule – en Psyché – que « réside notre éternité »². Pour Boylesve, l'artiste n'est rien de moins qu'un opérateur divin qui parfait l'œuvre de Dieu et l'éternise une seconde fois dans la sienne. C'est Dieu lui-même qui le suggère dans *La Leçon d'amour dans un parc*. Il s'adresse au chevalier Dieutegard, jeune homme qu'une sensibilité aiguë a conduit à une mort tragique :

Ce feu vous élevait vers la beauté, qui revêt mille formes ; vous avez été sensible à mon soleil, à ma nuit, aux eaux, aux bassins qui reflètent mon ciel et mes étoiles [...] ; vous avez goûté les poètes qui ont le secret de rendre durables les fleurs de ma création [...]. (LAP1, p. 229)

La création poétique est placée sur le même plan que la création démiurgique. Celui qui sait apprécier le spectacle de l'une et de l'autre accède lui aussi à une forme d'éternité, car la beauté échappe à la mortalité. Sylvestre Bonnard le constate en arpentant la Sicile moderne, dont l'antique beauté n'est détruite qu'en apparence :

La beauté est une si grande et si auguste chose, que des siècles de barbarie ne peuvent l'effacer à ce point qu'il n'en reste des vestiges adorables. La majesté de l'antique Cérès plane encore sur ces collines arides et la Muse grecque, qui fit résonner de ses accents divins Aréthuse et le Ménale, chante encore à mes oreilles sur la montagne dénudée et dans la source tarie. Oui, [...] aux derniers jours de la terre, quand notre globe inhabité, comme aujourd'hui la lune, roulera dans l'espace son cadavre blême, le sol qui porte les ruines de Sélinonte gardera dans la mort universelle les signes de la beauté, et alors, alors du moins, il n'y aura plus de bouche frivole pour blasphémer ses grandeurs solitaires³.

On pourrait dire de l'art selon France, comme Barthes dit de la photographie : « ça continue à avoir été ». Grâce à l'art, il n'y a rien qui fasse que ce qui a été, ait été, et *continue d'avoir été*. Ainsi les hommes périssent mais leurs œuvres gardent captives leurs beautés éphémères. Jacques de Bergy, sculpteur de *L'Amphisbène*, oublie très vite ses maîtresses ; « le passé devient cendre entre ses doigts, mais, de cette cendre, au lieu de l'éparpiller au gré du vent, il sait modeler des figures durables⁴ » ; de même que le sculpteur Douris pérennise dans ses figures de terre l'instant fugace de la danse. Et « c'est ainsi que [...] s'est réalisé dans la terre et a pris forme pour l'immortalité cet instant d'entrevue sublime » (NDS, p. 52), conclut le narrateur de Boylesve, mettant habilement en contact, au moyen d'une inversion du sujet et du groupe verbal, « l'immortalité » et « cet instant ». Car « le rôle de l'art est paradoxal ; il cherche le

1. H. de Régner, *Le Bosquet de Psyché*, *op. cit.*, p. 289-290.

2. *Ibid.*, p. 301.

3. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 63-64.

4. H. de Régner, *L'Amphisbène*, *op. cit.*, p. 54.

contour immuable des choses qui changent sans répit¹ ». Régnier en fait une revendication : « l'art est une révolte contre la mort » (C., 1887, p. 97). « Qu'importe la mort et sa défaite si, à l'amas de nos cendres, elle mêle l'éternelle victoire de quelques pierreries » (C., 1887, p. 99) : transmuant, non pas le plomb en or, mais la cendre en pierreries, l'œuvre de l'art rachète l'œuvre du temps.

Entre tous les artistes, les romanciers sont *a fortiori* les maîtres des horloges, puisque, très concrètement, ils agencent des temporalités, en ponctuant leurs phrases² et en commandant à la narration. Dans son *Esthétique de la ponctuation*, Isabelle Serça interroge le lien entre la prose romanesque et le temps. « Écrire le temps, saisir le temps dans la forme que lui donne l'écriture » : tel est son champ d'exploration³. Ainsi, le « genre romanesque » serait bien un « art du temps » qui permettrait d'établir cette équation : « l'on pourrait sans doute définir le littéraire par l'instauration d'un ordre »⁴. Or, écrire le temps n'a rien d'évident si l'on considère l'hétérogénéité entre l'instrument du romancier, l'écriture, qui « se déploie dans l'espace visuel de la page⁵ », et la matière qu'il cherche à traduire, le temps. Il semble que le temps et l'espace soient pourtant cognitivement liés, si l'on considère ce « fait bien connu des psychologues », à savoir que « chez l'enfant, le temps se construit à partir de données empruntées à l'espace⁶ ». À cet égard, la narration est assimilable, si l'on veut, au montage cinématographique qui « est une opération cruciale car il manipule le temps⁷ », *plastiquement*. À commencer par sa vitesse. L'incipit de *La Double Maîtresse* le fait de façon magistrale :

Le château de Pont-aux-Belles où naquit Nicolas de Galandot, le 4 juin 1716, était un fort beau lieu et resté tel, comme le constata François de Portebize quand, après la mort de son oncle, [...] il en parcourut les hautes et basses salles [...]. (DM, p. 11)

Ce sommaire condense toute la vie du héros dans un saisissant raccourci, de la naissance à la mort. Le journal de Sylvestre Bonnard ne progresse pas non plus à vitesse constante et le vieux savant s'autorise de Shakespeare pour ses propres ellipses : « Shakespeare, après avoir terminé le troisième acte du *Conte d'hiver*, s'arrête pour laisser à la petite Perdita le temps de croître en sagesse et en beauté⁸ ». Précisément, le narrateur de la *Leçon* se permet de semblables accélérations, faisant grandir Jacquette comme par enchantement.

Les romanciers ne règlent pas seulement la vitesse mais aussi l'ordre du récit⁹, à rebours de

1. R. Boylesve, « Feuilles tombées » (1921, *La Minerve française*), *Opinions sur le roman*, *op. cit.*, p. 133.

2. « La phrase [...] crée un rythme, autrement dit, dessine une forme dans le temps ; ce faisant, elle donne une forme au temps » (I. Serça, *op. cit.*, p. 185).

3. I. Serça voit en la ponctuation, qui est son objet d'étude, la « pierre de touche d'une expérience du temps dans l'écriture » (*op. cit.*, p. 13).

4. *Ibid.*, p. 140.

5. *Ibid.*, p. 34.

6. *Ibid.*, p. 33.

7. *Ibid.*, p. 27.

8. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 38-39.

9. Ces questions de narratologie classique ont été traitées théoriquement par G. Genette, *Figures III*, Éd. du Seuil, 1972.

celui de l'histoire parfois. « Perturber l'ordre des mots, c'est [...] tenter de déjouer l'inéluctable linéarité de la langue, voire celle du temps¹ ». Ce qui est impossible dans la vie, inverser le cours du temps, devient possible dans la fiction, laquelle met en cause l'intuition selon laquelle « *logos* et *chronos* marcheraient naturellement de pair² ». Partant à la recherche du temps perdu, le narrateur de *La Double Maîtresse* commence par montrer Julie vieillissante (DM, p. 3-7) pour la montrer ensuite dans sa jeunesse, par la magie de l'analepse. Dans la chronologie de la lecture, donc, de façon un peu troublante, Julie rajeunit et devient désirable, tandis que, par un effet de symétrie inverse, sa tante M^{me} de Galandot, jeune femme agréable devenue veuve acariâtre, vieillit et décrépît progressivement. Le narrateur semble de la sorte vouloir réparer l'injustice du temps, en traitant mieux le personnage positif qu'est Julie, qui éveille le désir, que la triste veuve Galandot, qui l'étouffe.

Les deux amants de *Mon Amour* deviennent eux-mêmes, au cours d'une conversation, les narrateurs de leur propre histoire. Telle est la puissance du récit :

Pour que le temps de nous aimer soit plus long encore, nous avons imaginé de le prolonger en arrière. C'est tricher avec le destin ; c'est berner le créateur ! Nous nous efforçons de songer, elle et moi, à ce que certains moments passés auraient pu être si nous les avions vécus côte à côte³.

Au discours direct, le narrateur amoureux raconte ensuite un voyage dans le Midi qu'il fit avant de connaître M^{me} de Pons. Son récit ranime ce souvenir qu'il scande de questions, « *te souviens-tu ?* », « tu vois ?... tu vois ?... », auxquelles elle répond « je vois !... ». Les amants conteurs réécrivent leurs souvenirs grâce à cette machine à fabriquer le passé qu'est le récit⁴. « Il ne faut raconter que ce qui n'a pas été » (C., 1892, p. 276), assure Régnier, que cette aporie embarrasse peu : pour lui comme pour les amants de Boylesve, se souvenir, c'est inventer⁵.

Le passé, dans sa réalité psychique du moins, n'est donc pas plus limité que l'avenir⁶. S'esquisse un modèle temporel qui ne s'accorde pas au modèle dominant, cette flèche sur laquelle progresse irrémédiablement le point du présent, polarisé par un avenir certain. En prêtant intuitivement au temps d'autres formes, ces écrivains contribuent à poser le cadre de modèles

1. I. Serça, *op. cit.*, p. 129.

2. *Ibid.*

3. R. Boylesve, *Mon Amour*, *op. cit.*, p. 199.

4. Sans doute, ce passé réécrit vit d'une vie précaire et M^{me} de Pons finit par fondre en larmes, la magie du récit rompue : « Je n'étais pas là ! dit-elle, je n'étais pas là !... ». Mais le narrateur retient l'illusion en serrant sa maîtresse contre son cœur. « Je l'étreins si fort », songe-t-il, « que je peux m'imaginer qu'elle pénètre jusque dans ma vie passée » (*ibid.*, p. 199-200).

5. Et réciproquement, inventer, c'est se souvenir, si l'on considère ces « moments où la pensée hésite, se soulève, comme si elle allait se souvenir de ce qu'elle ne sait pas » (C., 1891, p. 252).

6. Paul Claudel partage cette conviction et la précise par une analogie. « Il y a deux attitudes dans la vie que l'on peut comparer à la position des occupants d'un compartiment de chemin de fer », commence-t-il. Certains choisissent la « banquette avant » pour regarder vers l'avenir ; d'autres « ont choisi la banquette arrière qui les met à l'abri du vent et des escarbilles et qui leur permet de jouir plus longtemps d'un paysage attachant comparable à ces approvisionnements de la mémoire que le mouvement qui nous emporte vient continuellement accroître et enrichir. Cet avenir à qui nous tournons le dos ne fait pour nous qu'élargir le passé » (*Œuvres en prose*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1311-1312).

épistémologiques parallèles, et l'œuvre de Régnier témoigne d'une compréhension du temps qui fait encore question aujourd'hui. Le temps de Régnier, pluridimensionnel, dans lequel il semble qu'on puisse circuler aussi bien que dans l'espace avec lequel il fait corps, paraît anticiper les modèles scientifiques les plus audacieux. Mais sa préoccupation est exclusivement poétique. Peut-être y a-t-il une clef pour comprendre sa pensée dans ce passage extrait des *Cahiers*, – dans lequel le *il* dissimule sans doute un *je* :

Il avait toujours volontiers émis cette théorie que le temps n'existait pas et que l'illusoire fractionnement de la durée en mois, ans et jours, en passé, en présent, en avenir, était une simple supercherie, que, grâce à la mémoire qui conserve et à l'imagination qui anticipe, il n'existait ni oublié ni surprise et il se révoltait maintenant contre l'oubli, cette chose que les poètes et lui-même avaient chantée à pleurer et qui n'était autre chose qu'une lâche paresse de la mémoire. Du moment, en effet, que nous vivons dans la durée, nous sommes éternellement les contemporains de cette durée et cela, tant que nous existons. Après ? (C., 1887, p. 72)

L'intuition de Régnier offre un riche terrain de réflexion : pour lui, le temps comme processus orienté est une illusion, qu'abolissent deux facultés psychiques majeures, la mémoire (qui ouvre l'accès au passé) et l'imagination (qui l'ouvre au futur)¹. Ne subsiste qu'une durée pure, qui nous laisse songeur, et que vient suspendre un doute insoluble.

Elle semble décidément dans l'air du temps, cette idée d'un temps massif, non réduit au point présent qu'encadreraient un passé aboli et un futur hypothétique, un temps dans lequel le passé, le présent et le futur auraient la même consistance ontologique, et dont la pensée affleure aussi chez France. L'approche de ce dernier est plus rationnelle que celle de Régnier. On la trouve en germe chez M. Bergeret. Le professeur en a l'intuition, « l'avenir et le passé [...], ces idées qui nous dévorent, n'ont point de réalité en dehors de nous² » :

Nous ne savons rien de la vie ; son développement dans le temps est une pure illusion. Et c'est par une infirmité de nos sens que nous ne voyons pas demain réalisé comme hier.

Bergeret en veut pour preuve cette expérience concluante et bien connue :

[...] nous-mêmes nous ne percevons pas dans l'ordre des temps la lumière et le son. Nous-mêmes nous embrassons d'un seul regard, en levant les yeux au ciel, des aspects qui ne sont point contemporains. Les lueurs des étoiles, qui se confondent dans nos yeux, y mélangent en moins d'une seconde des siècles et des milliers de siècles³.

1. Si Michelet, à l'appréciation de Régnier, put être « le contemporain de tous les temps », c'est parce qu'« il sut et il devina », homme de mémoire et d'imagination à la fois (« Michelet », art. cité, p. 18).

2. Pour cette citation et les suivantes : A. France, *Monsieur Bergeret à Paris* (1901), Calmann-Lévy, 1921, p. 79-80.

3. Le Dr Trublet, dans l'*Histoire comique*, fait une observation phénoménologique similaire : « Nous-mêmes, par une nuit claire, le regard sur l'Épi de la Vierge, qui palpète à la cime d'un peuplier, nous voyons à la fois ce qui fut et ce qui est. Et l'on peut dire également que nous voyons ce qui est et ce qui sera. Car, si l'étoile, telle qu'elle nous apparaît, est le passé par rapport à l'arbre, l'arbre est l'avenir par rapport à l'étoile » (*op. cit.*, p. 299). Ainsi faisons-nous l'expérience de la synchronie, le passé de l'étoile et le présent de l'arbre se rejoignant dans le présent de notre perception.

Il en tire ces conclusions :

Avec des appareils autres que ceux dont nous disposons, nous pourrions nous voir morts au milieu de notre vie. Car, puisque le temps n'existe point en réalité et que la succession des faits n'est qu'une apparence, tous les faits sont réalisés ensemble et notre avenir ne s'accomplit pas. Il est accompli. Nous le découvrons seulement. [...] Le temps est une pure idée. Et l'espace n'a pas plus de réalité que le temps.

Son raisonnement pêche pourtant quand il affirme que « le temps n'existe point » comme s'il s'agissait d'une vérité établie et non d'une hypothèse. Par là-même, M. Bergeret demeure poète. Dans l'*Histoire comique*, un autre savant, le Dr Trublet, tient des positions plus radicales encore, quoiqu'apparemment d'une meilleure tenue logique. C'est un soir de première et il se trouve dans la loge de sa jeune amie Félicie Nanteuil, dont il veut apaiser le trac. « Ne pensez-vous pas que ce qui doit s'accomplir ne soit déjà accompli et n'ait été de tout temps accompli¹ ? ». C'est là son postulat. Son raisonnement ne doit pas être confondu avec une quelconque croyance, destin ou providence, selon laquelle tout est écrit. Ses arguments sont d'ordre philosophique : ce qui sera est comme s'il était déjà, puisque rien ne peut faire qu'il ne soit². Autrement dit, ce qui sera *est*, puisqu'il sera inéluctablement. Comme Bergeret, le Dr Trublet se représente un bloc temporel massif, dans lequel passé, présent et futur sont co-présents, et donc la connaissance successive que nous en avons vient d'une incapacité de nos sens à les percevoir dans leur synchronie :

Nous nous imaginons que [les phénomènes] que nous ne voyons plus sont passés et que ceux que nous ne voyons pas encore sont futurs. Mais on peut concevoir des êtres construits de telle façon qu'ils découvrent simultanément ce qui pour nous est le passé et l'avenir³.

Anatole France est visiblement au fait des théories émergentes de la physique moderne, qui font dépendre le temps de l'espace, qu'Einstein modélisera grâce à sa théorie de la relativité, et qui conduiront à la théorie de l'univers-bloc⁴ :

1. A. France, *Histoire comique*, *op. cit.*, p. 297. Dans le conte *Thaïs*, c'est le vieux Nicias qui cherche une consolation dans ce sage raisonnement : « Certes, se dit-il, le temps n'a point de réalité. C'est une pure illusion de notre esprit. Or, comment, s'il n'existe pas, pourrait-il m'apporter ma mort?... Est-ce à dire que je vivrai éternellement? Non, mais j'en conclus que ma mort est, et fut toujours autant qu'elle sera jamais. Je ne la sens pas encore, pourtant elle est, et je ne dois pas la craindre, car ce serait folie de redouter la venue de ce qui est arrivé. Elle existe comme la dernière page d'un livre que je lis et que je n'ai pas fini » (*Thaïs* (1891), Calmann-Lévy, 1921, p. 203-204).

2. Voir la notion d'« irrévocable » chez Jankélévitch (*L'irréversible et la nostalgie*, chap. V, Flammarion, 1974).

3. A. France, *Histoire comique*, *op. cit.*, p. 298.

4. Étienne Klein résume les deux grandes théories du temps concurrentes à l'heure actuelle. Pour la première, celle du présentisme, « seuls les événements présents sont réels ». La théorie adverse, appelée couramment théorie de l'univers-bloc, est élaborée par les disciples d'Einstein à partir de la théorie de la relativité. Cette théorie « invite à considérer que tous les événements, qu'ils soient passés, présents ou futurs, coexistent dans l'espace-temps, qu'ils ont tous la même réalité, [...] de la même façon que les différentes villes de France coexistent dans l'espace. [...] Dans ce cadre, tout ce qui a existé, existe encore dans l'espace-temps, et tout ce qui va exister dans le futur existe déjà. L'espace-temps contient en somme l'intégralité de l'histoire de la réalité que nous, nous ne pouvons découvrir que pas à pas » (*Le futur existe-t-il déjà dans le présent ?*, conférence prononcée en 2013 à l'occasion des « Rencontres science et humanisme » d'Ajaccio. <https://www.youtube.com/watch?>

Des animaux disposant de l'espace autrement que nous et capables, par exemple, de se mouvoir avec une vitesse plus grande que celle de la lumière, se feraient de la succession des phénomènes une idée très différente de celle que nous en avons¹.

D'une façon beaucoup plus poétique et allusive, Boylesve esquisse lui aussi l'idée d'animaux capables d'évoluer par-delà l'espace et le temps. Comme M. d'Astarac celle des sylphes (RRP), la fée du *Carrosse aux deux lézards verts* affirme l'existence d'« êtres que traverse la divine lumière et qui voltigent mieux que l'oiseau, le papillon ou la luciole des soirs d'été, sans être incommodés de ces deux pesants fardeaux que vous nommez l'espace et le temps » (CLV, p. 139). Sans doute, l'idée d'un voyage dans le temps restera l'apanage du merveilleux ou de la science-fiction, et la science n'étayera pas l'espoir de remonter le temps². Mais ce que la science interdit de croire possible un jour, la fiction permet de le rêver, et ce n'est pas peu de chose. Pour le Dr Trublet, la machine à remonter le temps existe bel et bien, en nous-mêmes :

Une chose fût-elle accomplie depuis des millions d'années, si nous en recevons une impression aussi forte que possible, ce ne sera pas pour nous une chose passée : elle nous sera présente³.

France, ici, rejoint Régnier. D'une part, il laisse penser, comme le fait son cadet, que la réceptivité aux vestiges du passé, autrement appelée la mémoire, ouvre la voie du passé. D'autre part, il croit comme Régnier que le futur est également accessible grâce à l'imagination. À ceci près que Régnier entend l'imagination dans son sens poétique et intuitif, tandis que France la comprend dans son sens scientifique et prédictif. L'imagination, pour France, c'est au sens premier la capacité à se représenter mentalement ce qui n'est pas immédiatement accessible à nos sens. Elle est assistée par la connaissance. Connaître les lois de l'univers⁴, pour France, c'est rendre le futur prédictible.

Nous voyons la nouvelle lune du mois prochain. Nous ne la voyons pas aussi distinctement que la nouvelle lune de cette nuit, parce que nous ne savons pas dans quel ciel gris ou roux elle montrera son derrière de vieille casserole sur mon toit, parmi les tuyaux coiffés de chapeaux pointus et

v=bRqe7HZ-VLg&feature=youtu.be [consulté le 12 janvier 2017]). É. Klein propose l'analogie d'une partition musicale, qui contient tout entier le morceau, mais que les musiciens exécutent note après note. Le Dr Trublet préfère l'image de la lecture : « Croire que l'avenir n'est pas, parce que nous ne le connaissons pas, c'est croire qu'un livre est inachevé parce que nous n'avons pas fini de le lire » (*Histoire comique, op. cit.*, p. 301). À noter que la relativité restreinte sur laquelle se fondent ces hypothèses n'est découverte par Einstein qu'en 1905. Le roman d'Anatole France est publié en 1903 : l'idée physique d'un bloc espace-temps n'en est qu'à sa germination scientifique.

1. *Ibid.*, p. 298-299.

2. L'espoir d'un voyage dans le temps reste une pure spéculation et ne donne pas lieu à des hypothèses scientifiques plausibles, bien que certains discours parascientifiques actuels en répandent l'idée. Ces discours procèdent d'une interprétation fantasque des théories de la relativité, mal entendues. Le principe de causalité, qui est l'un des principes fondamentaux de la physique, interdit d'espérer tout « retour en arrière » effectif. En fait, les physiciens s'accordent à dire que l'hypothèse d'un voyage dans le passé ne fait pas sens dans ses termes mêmes, précisément parce que les théories einsteiniennes ont conduit à abolir le postulat d'un temps universel.

3. *Ibid.*, p. 300.

4. « L'univers se construit aussi fatalement qu'un triangle dont un côté et deux angles sont donnés. Les choses futures sont déterminées. Elles sont dès lors terminées » (*ibid.*, p. 301).

de capotes romantiques, aux regards des chats amoureux. Mais ce lever de la lune prochaine, si nous étions assez savants pour le connaître d'avance dans ses moindres circonstances, toutes nécessaires, nous nous ferions une idée aussi nette de la nuit dont je parle que de celle où nous sommes : l'une et l'autre nous seraient également présentes¹.

Comme le poète pour Régnier, qui cultive la mémoire et l'imagination, pour France, l'homme de science, qui cherche d'une autre manière à percer les secrets de la mémoire (l'historien, l'archéologue, le généalogiste...) et des lois universelles (le physicien, l'astronome, le mathématicien...) est à la fois un médium et un devin.

Les conceptions temporelles de France, de Boylesve et de Régnier ne sont certes pas d'un grand bénéfice scientifique. En revanche, elles pourraient être d'un certain profit philosophique pour notre temps. S'emparer à nouveau, par la pensée, du passé et de l'avenir permettrait d'échapper au finalisme qui enserre la pensée courante aujourd'hui, et ce depuis l'aube des temps modernes. La conception moderne du temps, promouvant des utopies historiques censées viser le bonheur universel (elles-mêmes dérivées des anciennes eschatologies), se renverse au XX^e siècle en un finalisme négatif, selon lequel nous courrions à la catastrophe (écologique, technologique, géopolitique, etc.). En d'autres termes, Michel Deguy analyse le passage d'un temps *finaliste* à un temps *fini*, convoquant Paul Valéry d'après qui, au début du XX^e siècle déjà, « le temps du monde fini commence² ». Par un jeu polysémique sur le mot *fin*, Michel Deguy, après Paul Valéry, établit une corrélation entre une vision du monde comme *fin* (le monde avance vers un but) et comme *fin* (le monde a un terme tragique). La crise « sans précédent » dans laquelle nous aurait fait entrer la deuxième mondialisation³ confirmerait l'observation de Paul Valéry.

L'idée d'une fin du monde à plus ou moins brève échéance n'est pourtant pas constructive. La peur dans laquelle elle nous plonge verrouille l'accès aux solutions potentielles, en paralysant notre imagination pour les trouver et en vouant à l'échec toute tentative d'action. Or ces auteurs qui ont vu venir le début de la crise peuvent, à présent qu'elle s'aggrave, nous aider à nous libérer de cette croyance oppressante. La fin du monde n'est peut-être pas inévitable et Michel Deguy s'en fait le prophète, annonçant une troisième mondialisation ainsi comprise : « le temps du monde fini finit⁴ ». Régnier, France et Boylesve apporteraient leur aide pour cette transition, afin d'éviter les attermoissements dans lesquels nous risquons de nous enliser, répétant comme Clov, le personnage de Beckett : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut être finir⁵ ». Ils nous présenteraient une alternative au temps moderne, temps de la rupture dont la fin du monde

1. *Ibid.*, p. 303.

2. P. Valéry cité par M. Deguy, « Quand sommes-nous? », art. cité, p. 46.

3. La première mondialisation correspond à la seconde révolution industrielle (du milieu du XIX^e siècle au krash de Wall Street). Les années 1970-1980 inaugurent la deuxième, qui voit se généraliser une économie financière sur l'ensemble du globe et s'accroître les flux migratoires. Certains spécialistes comptent aussi la période des Grandes Découvertes et des explorations maritimes majeures (XV^e et XVI^e siècles) parmi les grandes phases de mondialisation.

4. *Ibid.*, p. 47.

5. S. Beckett, *Fin de partie*, I, 1.

serait l'ultime étape, en lui substituant un temps continu et réconciliateur. En renouant avec le passé d'une manière qui ne soit pas stérilisante, sans nostalgie, en retrouvant un passé vivant qui ne soit pas figé, ils nous indiqueraient encore comment éviter l'écueil où mène une approche patrimoniale du passé, qui marque certes elle aussi un désir de continuité, mais qui, le plus souvent avec les meilleures intentions, pétrifie le passé. Or, à étouffer la surprise et le potentiel qu'il offre à l'imaginaire, c'est notre disponibilité à l'inédit qui s'en trouve étouffée – et avec elle tout regard vers un avenir attractif.

Conclusion générale. Des écrivains pour notre temps

Il ne nous appartiendra finalement pas de nous prononcer sur le bien-fondé d'un classement de Boylesve, de Régnier et de France dans la catégorie des classiques, et non seulement parce c'est une catégorie malaisée à définir, fluctuante avec le contexte, souvent subordonnée à l'idéologie qui la revendique ou la récuse. Aujourd'hui, l'histoire littéraire (celle qui traite du classicisme notamment, des travaux ciblés de Stéphane Zékian ou de Gilles Siouffi aux sommes de Jean-Charles Darmon et Michel Delon ou d'Alain Génétiot) ne s'occupe plus de distribuer les titres ; elle ne se donne plus même pour tâche d'en définir les conditions d'attribution. Elle trouve sa raison d'être dans l'examen de ce que ces titres, décernés ou refusés aux uns et aux autres, révèlent des valeurs esthétiques d'une époque. Elle interroge la signification des processus de consécration à l'œuvre.

L'exemple d'auteurs perçus comme classiques, ou de classiques auto-déclarés, dans les premières années du XX^e siècle, est instructif. Il nous montre à quel point l'histoire littéraire du XX^e siècle a faussé la perspective *a posteriori* en portant l'accent sur les avant-gardes, pourtant marginales dans le paysage littéraire d'alors. À y regarder de loin, donc, Anatole France, Henri de Régnier et René Boylesve peuvent paraître anachroniques, écrivains pseudo-classiques en pleine ébullition moderniste : mais c'est faire abstraction de la vogue classique qui domine alors, et que la postérité reléguera au second plan.

Sans doute le classicisme particulier à ces trois auteurs n'est-il pas taillé dans le droit fil des classicismes dominants, classicisme national sur lequel les maurrassiens ont posé leur préemption, classicisme scolaire et patrimonial forgé par la Troisième République, ou même classicismes d'une certaine avant-garde, mâtinés de revendications modernes. Mais c'est ce qui les rend plus intéressants encore, car leur vision bien personnelle du classicisme ne s'accommode pas d'une histoire littéraire obéissant à une vision moderne du temps, temps fléché, mû par la mécanique du progrès, avançant de découverte en découverte. Or la littérature n'est pas faite que de découvreurs, et l'on aurait tort de trop vite juger tous ceux qui, comme France, Boylesve ou Régnier, ont proclamé leur attachement aux formes du passé. Vouloir à toute force inscrire

ces classiques singuliers dans une histoire littéraire *moderne*, c'est condamner ces auteurs à être *démodés*, et c'est à coup sûr passer à côté de ce qui fait leur intérêt.

En outre, dans une réflexion épistémologique sur l'histoire littéraire, ce corpus présente un intérêt tout particulier. Ces œuvres ont été rédigées à un moment de transition axiologique. Or c'est dans de tels moments d'instabilité, où les cartes des valeurs sont rebattues, qu'apparaissent le mieux les fragilités du discours métalittéraire. C'est d'ailleurs à double titre que ces romans de la Belle Époque se trouvent à un carrefour de l'histoire : non seulement ils sont écrits à une époque charnière, mais ils situent encore de préférence leurs récits à des époques elles-mêmes charnières, Régence, débuts ou fins de règnes, Révolution. En représentant les points de fracture de l'histoire, ces romanciers réfléchissent les fractures de leur propre époque. Ces moments d'incertitude historique rappellent combien toute histoire est artificielle, quand elle montre les périodes (règnes, mouvements littéraires) comme des *évidences après coup*. Or, prendre conscience de ces moments d'hésitation où, semble-t-il, l'histoire peut encore basculer d'un côté ou de l'autre, est libérateur. Élargir le champ des possibles dans le passé, de façon rétrospective, est une stimulante opération intellectuelle, salutaire en ce qu'elle nous permet, du même coup, de prendre la mesure de la liberté qui s'offre à nous pour l'avenir. Julien Gracq a compris tout le prix des auteurs de transition qui, à première vue, pourraient paraître rétrogrades :

Stendhal : écrivain du dix-huitième siècle publiant au temps de Louis-Philippe – Claudel, projeté directement du siècle d'Innocent III dans la Troisième République d'Émile Combes – Barbey d'Aureville, chouan du Second Empire – de tels décalages signalent presque toujours une situation prometteuse d'originalité, parce que permettant à la fois la participation et le recul. Du même privilège participent les écrivains (Chateaubriand) que les hasards de la chronologie ont fait vivre à cheval sur une charnière historique, la compression extrême de la durée rompue qu'ils ont traversée remplaçant les effets du retard historique personnel¹.

Paradoxalement, ces auteurs *a priori* dépassés, par la densité de leur vécu historique, paraissent des plus aptes à fertiliser l'avenir. Car leur décalage chronologique vers le passé offre un point de vue plus large sur le lointain – pour voir ce qui vient. Par de telles œuvres, il s'agit en somme, complète Pierre Bayard, d'« aller chercher dans le passé, non pour s'éloigner de demain mais pour y parvenir plus vite, quelques-uns des éléments esthétiques susceptibles de participer à l'invention de l'avenir² ».

On a pu appeler *post-classique* cette faculté à embrasser des temps pluriels et larges, à entrevoir ce qui *devient* dans ce qui *revient*. Les post-classiques, qui évoquent les morts quand les modernes les révoquent, croient profondément que les revenants du passé ne viennent pas seulement tourmenter les vivants, mais qu'ils leur indiquent les possibilités de l'avenir. Les modernes déclarent le passé mort, les classiques le proclament vivant ; mais que ce soit le

1. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 583.

2. P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 90.

présent ou le passé, ce sont toujours des foyers uniques par lesquels ils regardent. Les post-classiques seuls voient le relief, puisque leur point de vue possède une double focalisation, passée et présente. Ainsi, plus que d'une poétique du « passé vivant », qui suggère la présence de mort-vivants et de résurgences intruses dans les textes, il faudrait parler d'une poétique du « passé pertinent ¹ », qui aurait vocation à transformer notre rapport au temps et à l'histoire.

Adaptable et même révisable, le classicisme de Régnier, de Boylesve et de France n'est pas un classicisme de reconstitution, tant dans l'idée que dans la lettre. Ce classicisme souple n'a rien d'un « gaufrier », pour reprendre le mot de Gracq ². On peut appeler Walter Benjamin en renfort pour définir à quelles conditions le classicisme peut revenir au présent :

S'il existe des images intemporelles, il n'existe certainement pas de théories intemporelles. [...] L'image authentique peut être ancienne, la pensée authentique est neuve. Elle est d'aujourd'hui. Cet aujourd'hui peut être indigent, c'est vrai. Mais quel qu'il soit, il faut le prendre fermement par les cornes pour pouvoir interroger le passé. Il est le taureau dont le sang doit remplir la fosse, si l'on veut que l'esprit des morts apparaissent sur ses bords ³.

Les adages du Classicisme, sans doute, ne nous sont plus rien ⁴. Le classicisme est mort en tant que système de pensée. En revanche, les images classiques peuvent revivre, à la condition de les transplanter dans le terreau du présent. Sans la sève nouvelle qu'elles y puisent, elles restent dans leur engourdissement hivernal.

Les esprits que l'on peut qualifier de post-classiques sont donc insoupçonnables de néo-classicisme, pour autant que néo-classique qualifie les approches nostalgiques du passé classique. Bernard Quiriny précise le positionnement de Régnier :

Les bons esprits progressistes, majoritaires de nos jours, comprennent mal cette tournure d'esprit, qu'ils confondent avec du conservatisme. Ça n'a pourtant rien à voir. L'amour du passé n'est pas une déploration du présent ; c'est un sentiment esthétique, une façon d'appréhender le monde ⁵.

Il faut donc adopter nous-mêmes un regard post-classique, c'est-à-dire un regard ni conservateur, ni progressiste, pour bien comprendre la temporalité dans laquelle évoluent des écrivains tels que Régnier. Pour cela, il faut se déprendre d'une pensée vectorisée du temps. Selon les uns – causalistes –, le présent découle du passé dont il est la conséquence fatale ; selon les autres – finalistes –, le présent s'écoule vers l'avenir, dans les deux cas aussi sûrement que les eaux de l'amont vont vers l'aval. Or Régnier, France ni Boylesve ne vivent de temps expiatoires ou

1. Pour rappel, l'expression est de J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 120 (cité *supra*, p. 543).

2. Il le prononce spécifiquement à propos de la tragédie classique : « Jamais n'exista en littérature gaufrier plus terrifiant que la tragédie classique en cinq actes » (*En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 749).

3. W. Benjamin, « Contre un chef-d'œuvre », art. cité, p. 226.

4. De façon révélatrice, ces discours devenus vides sont mis en pièce dans *Les Diablogues* (1975, 1987), œuvre théâtrale de Roland Dubillard. Un personnage, se disant classique, se met à réciter mécaniquement les phrases cent fois entendues de Boileau, « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable », « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage », « Il n'est point de serpent ni de monstre odieux, / Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux », etc.

5. B. Quiriny, préface pour H. de Régnier, *Histoires incertaines* (1919), L'Éveilleur, 2017, p. 11.

gestatifs ; ils ne subissent pas l'attraction accaparante du passé ou de l'avenir, qui verrouille et appauvrit l'existence au présent ; ils en accueillent bien plutôt la nourrissante séduction, trouvant dans le passé les ressources pour ensemer le présent et l'avenir.

Cette façon de voir délivre sans doute un enseignement utile aujourd'hui, en prenant un peu de hauteur. Au cours d'une conférence relativement récente, le paléoanthropologue Pascal Picq¹ identifie, parmi les mythes fondamentaux des civilisations actuelles, deux modèles pour penser l'homme dans le monde. Le premier, modèle *statique*, recouvre une vision conservatrice selon laquelle le monde a toujours été tel et doit demeurer tel. Cette lecture du monde s'appelle, en termes biologiques, créationnisme ; en termes littéraires, néo-classicisme, national-classicisme ou encore arrière-garde. En face, au contraire, le modèle *progressiste* croit que le monde change et qu'il chemine vers son accomplissement, apothéose ou désastre. Les anthropologues qui adhèrent à cette pensée sont des lamarckistes (qui parfois s'ignorent) pour qui l'homme a atteint un sommet de la création par rapport aux autres animaux, déclarés moins évolués. Les hommes de lettres progressistes sont les avant-gardistes et les modernistes en tout genre. Ces deux visions du monde sont lourdes de conséquences. En embrassant l'un ou l'autre de ces systèmes de pensée, et bien qu'ils paraissent antagonistes, l'homme a par exemple le droit, en tant qu'animal supérieur, d'épuiser son écosystème : sa science lui permettra de trouver demain des palliatifs pour sa survie. Or Pascal Picq ajoute un troisième modèle de pensée, qu'il voudrait voir promu, le modèle *évolutionniste*. Un tel modèle procéderait, pour ce qui est du domaine biologique, d'un darwinisme bien entendu, lequel replace l'homme au sein d'un écosystème conçu comme un tout dont les éléments sont interdépendants. L'homme y a sa place au même plan que le chimpanzé ou que la rainette, résultat, comme eux, de millions d'années d'évolution. Pascal Picq voudrait que cette sagesse inspire un modèle de société où l'homme, plus humble et non plus dupe de l'idée de progrès, prendrait soin du monde présent plutôt que de parier sur les hypothétiques remèdes de l'avenir. De la même manière, France, Régnier et Boylesve voudraient que, par la littérature, cette sagesse infuse la pensée humaine, considérant le temps comme un tout où passé, présent et futur, ayant la même valeur, peuvent s'enrichir mutuellement, et où ce qui est antérieur n'est pas nécessairement tenu pour inférieur. Par cette façon de pensée, on évite une double impasse : celle où mène une confiance trop téméraire en un avenir toujours meilleur, et symétriquement celle où mène la certitude que tout est vain pour empêcher la catastrophe prochaine.

De la sorte, il n'y a aucune raison de présumer que des auteurs, bien qu'antérieurs à notre époque et ayant eux-mêmes porté leur attention sur des époques antérieures à la leur, présentent un moindre intérêt pour nous, lecteurs du XXI^e siècle, ou qu'ils ne valent que comme documents

1. P. Picq, « L'homme peut-il survivre à lui-même ? », conférence prononcée à la Maison des Centraliens à Paris dans le cadre de la 2^{ème} édition des « (Im)pertinents », 21 juin 2012.

d'archives ou objets sentimentaux. À supposer que l'histoire ne suive pas la ligne du progrès, on peut envisager un temps courbe qui nous mette directement en relation avec des hommes du passé, nos contemporains après coup. Et si le « vrai » public de Régnier ou de Boylesve ne leur était pas contemporain, au sens strict ; s'il ne devait naître qu'à un siècle d'intervalle¹ ?

Si être anachronique, c'est être « décal[é] dans le temps² », alors ces écrivains sont peut-être anachroniques en effet, mais pas dans le sens que l'on croit. Lus à tort comme des classiques rétrospectifs, ils seraient bien plutôt (mieux : en même temps) des auteurs prospectifs, s'adressant aux lecteurs du XXI^e siècle d'une façon plus riche qu'aux premiers lecteurs de l'entre XIX^e et XX^e siècles. Régnier est un bon exemple. Sans doute ses romans libertins plaisaient-ils à un public parisien, qui les appréciait surtout pour leur allure un peu leste. Mais très vite, le succès passé, est restée l'image d'un auteur qui n'évite pas toujours les facilités, un auteur complaisant avec un public fort peu artiste, et dont les lecteurs se détournèrent. Du moins, telle est la lecture – et ce n'est ni la plus riche ni la plus juste – que les lecteurs du XX^e siècle ont favorisée, suscitant une éclipse de près d'un siècle. Mais des lecteurs postérieurs encore, tel Bernard Quiriny au début du XXI^e siècle, protestent contre cet oubli, en même temps qu'ils interrogent leur passion pour un auteur qui n'a rien de commun avec eux :

Que cet homme, né en 1864, appartenant de toute son âme au XIX^e siècle, ait suscité l'indifférence et les sarcasmes au XX^e, c'est normal. Au XX^e siècle, il représente un art d'écrire (et de vivre) qui n'a plus cours. [...] L'heure n'était plus à l'art pour l'art ; tout cédait devant les valeurs nouvelles, la fureur d'engagement, les doctrines radicales, la logique d'innovation forcée³.

Mais au XXI^e siècle ? Que la postérité de Régnier doive sauter une génération après sa mort n'a rien qui étonne Pierre Viguié. Dans un article de 1924⁴, le journaliste se montre confiant envers les générations à naître. Elles répareront, espère-t-il, l'injustice de la jeunesse des années 1920 qui prise fort peu Régnier, à l'exception de quelques jeunes gens comme lui. De façon plus polémique, Renée Dunan enregistre le « divorce présent [de René Boylesve] avec une génération qui ne distingue pas l'art d'écrire de celui de dynamiter⁵ ». Elle aussi rêve qu'une nouvelle génération, dans l'avenir, prendra la mesure d'une telle œuvre.

Régnier donne lui-même des raisons d'espérer dans l'analyse qu'il donne des postérités d'écrivains. Il examine celle de Balzac à son éveil :

Balzac meurt, son œuvre immense végète sourdement. Nulle ne dort d'une vie souterraine plus nourricière et plus féconde. Pendant vingt ans, elle s'infiltré partout [...]. Aussi ce grand homme,

1. Stendhal pensait bien ne trouver ses vrais lecteurs que cinquante ans en aval.

2. Définition du *Grand Robert*, 2006.

3. B. Quiriny, *Monsieur Spleen*, *op. cit.*, p. 14.

4. P. Viguié, « Sur Henri de Régnier », *Mercure de France*, 15 juin 1924, p. 608-620.

5. R. Dunan, *La Philosophie de René Boylesve*, *op. cit.*, p. 97

qui ne mourut que célèbre, renaît glorieux vingt-cinq ans après, mûr pour cette gloire qu'il appela tristement et magnifiquement « le soleil des morts »¹.

Il risque un parallèle avec la fortune de Victor Hugo, mort de plus fraîche date :

Hugo, qui connut toutes les gloires, connaît aussi les vertus de ce sommeil préalable. Toute belle œuvre y a droit. Il faut qu'elle perde sa première vie pour en conquérir une seconde, il faut qu'elle se décharne et s'ossifie ; elle a besoin de silence².

Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il ne s'est pas trompé et que Hugo, après une brève éclipse, s'est vu attribuer une des places les plus enviées au panthéon des lettres. Non seulement l'œuvre refait surface, mais elle tire profit de cette phase silencieuse :

Un tri mystérieux s'opère peu à peu, minutieusement. L'œuvre se polit de main en main. [...] Une alchimie invisible en transmute les métaux refroidis. Une beauté suprême y apparaît. Les parties caduques qui la voilaient tombent d'elles-mêmes ; la pierre s'effrite ; elle se dentelle ou s'écroule, l'édifice s'ajoure en ruine, il prend son attitude séculaire ; ce qui s'en effondre dégage ce qui en subsiste³.

Le temps met à l'œuvre la dernière main ; ainsi la postérité obéirait à un tempo qu'il ne faut pas brusquer. Judith Schlanger tente une explication sociologique du phénomène observé par Régnier. Elle considère tout artefact humain et non seulement les productions artistiques⁴ :

La valeur sociale des objets se constitue à travers un processus où des objets quelconques, courants, deviennent assez rapidement des déchets à valeur nulle, pour ressortir ensuite, dans certains cas privilégiés, comme rares et précieux. Ce qui fait de la production sociale du déchet une phase, un moment négatif indispensable à la production de la valeur⁵.

Comme Régnier, elle emprunte une éloquente métaphore à la métallurgie : « ce qui ressurgit après être devenu invisible au royaume de l'ordure a, en quelque sorte, trempé sa valeur⁶ ». Si toutefois une œuvre littéraire peut être assimilée à un objet de consommation, l'œuvre de Boylesve ou de Régnier, après un long séjour dans l'antichambre de la non-valeur, s'apprêterait à sortir du « néant de valeur » (le mot, en l'occurrence, est tout de même trop fort) pour redevenir « un trésor unique »⁷ bien visible. À la rigueur, on peut penser que ce sont même

1. H. de Régnier, « Hugo », *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 96. Régnier suit la même pensée dans un autre article : « La disparition d'un écrivain célèbre est suivie ordinairement d'une période de silence qui ressemble parfois à de l'oubli. Le public délaisse son œuvre, et son nom cesse presque d'être prononcé. Il arrive que ce silence et cet oubli deviennent définitifs et il y a des mémoires littéraires qui s'effacent à jamais. Certains auteurs ne sont pas seulement supprimés de la liste des vivants, ils sont, pourrait-on dire, rayés de la liste des morts. Tous, cependant, même ceux qui doivent revivre et survivre, sont exposés à cette éclipse momentanée » (« Gens d'Auteuil », *Proses datées*, *op. cit.*, p. 65. Il s'arrête sur le cas de Jean Lorrain mort quelques années plus tôt et sur lequel le silence est tombé ; mais il se montre confiant pour sa renaissance.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 97.

4. Elle se réclame ici de la pensée de Michael Thompson, *Rubbish Theory*, 1979.

5. J. Schlanger, *op. cit.*, p. 141.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

les œuvres restées le plus longtemps dans l'ombre de l'histoire qui connaîtront le sort le plus enviable au moment de leur exhumation, comme si être un temps démodé garantissait un retour plus triomphal.

Ces entreprises de réhabilitation ne se font pourtant pas toutes seules. À leur manière, France, Boylesve et Régnier ont contribué à maintenir vivant l'héritage des Classiques. Il nous incombe, à leur exemple, de garder vivantes les œuvres qu'ils nous lèguent à leur tour, en sachant tirer profit de cet héritage. Les projets ne manquent pas et Émile Henriot nous en souffle un, concernant l'œuvre de Régnier, dont il constate vingt ans après sa mort qu'on a cessé de la lire :

Je sais bien, malheureusement, ce qui aura – par sa volonté – manqué à ce noble Henri de Régnier pour faire encore longtemps figure après sa mort. Il n'a pas laissé de papiers posthumes ; ni mémoires, ni journal, ni lettres ; ou, du moins il n'a autorisé la publication d'aucun de ces *reliquiae* qui souvent assurent littérairement la survie de disparus illustres¹.

Mais depuis 2006, date à laquelle ses archives sont entrées dans le domaine public, les entreprises se sont multipliées pour rendre accessibles ses correspondances, avec Pierre Louÿs², avec Francis Vielé-Griffin³, avec Francis Jammes⁴ à ce jour, avec Edmond Jaloux⁵ et Paul Valéry⁶ prochainement, ainsi que ses cahiers personnels, dont un tout récent projet d'édition numérique⁷ reprendra le chantier ouvert antérieurement par David J. Niederauer puis par François Broche⁸. Ces différents travaux, ajoutés aux nombreuses rééditions de l'œuvre, récentes ou programmées, donneront, espérons-le, un regain de vie à cette œuvre.

Espérons aussi qu'un nouveau souffle viendra bientôt rendre une seconde vie à celle d'Anatole France et à celle de René Boylesve. Leur image un peu académique et austère a suivi le même destin que le classicisme, qui a perdu au XX^e siècle en valeur artistique ce qu'il a pu gagner de valeur patrimoniale. Mais Francis Ponge a raison de s'indigner. Sans doute, les Classiques écrivent dans une forme impeccable ; cela ne signifie pas que leurs idées soient convenues. « Mon vice (et ma vertu) », écrit-il, « mon tourment est assurément de croire qu'on puisse insérer

1. É. Henriot, « Le souvenir d'Henri de Régnier », *Revue de Paris*, juin 1956, p. 8, cité par B. Roukhomovsky, « Henri de Régnier et la tentation de l'aphorisme », art. cité, p. 13.

2. P. Louÿs et H. de Régnier, *Correspondance*, éd. J.-P. Goujon, Bartillat, 2012.

3. H. de Régnier et F. Vielé-Griffin, *Correspondance (1883-1900)*, éd. P. Lachasse, Honoré Champion, 2012.

4. H. de Régnier et F. Jammes, *Correspondance (1893-1936)*, éd. P. Lachasse, Classiques Garnier, coll. « Correspondances et mémoires », 2014.

5. Pierre Lachasse prépare cette édition dont la publication est imminente.

6. C'est Franck Javourez qui projette cette édition.

7. À l'initiative et sous la direction de Bernard Roukhomovsky (Université Grenoble Alpes). Le chantier est ouvert depuis l'automne 2017 et l'auteur de cette thèse a l'honneur d'appartenir à son équipe éditoriale. B. Roukhomovsky poursuit lui-même un important travail génétique à partir des manuscrits des *Cahiers* et des différents états et manuscrits des recueils d'aphorismes de Régnier, lesquels sont en partie issus de ces mêmes *Cahiers* (voir *Choses et autres. Par-ci, par-là...* suivi de *Donc...* et de *Demi-vérités*, éd. B. Roukhomovsky, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2017).

8. C'est notre édition de référence : *Les Cahiers inédits (1887-1936)* (posth.), éd. D. J. Niederauer et F. Broche, Pygmalion-Gérard Watelet, 2002.

l'audace et la subversion dans une forme parfaite¹ ». Les Classiques, pour aimer l'ordre, ne sont pas des écrivains « rangés » et nous avons beaucoup à apprendre d'eux, pour peu que nous sachions les lire. Dans un monde pétri de certitudes parfois funestes, ils ont au moins le mérite de soulever des doutes et des questions, sinon de nous indiquer la voie d'une nouvelle sagesse – ou le retour à une sagesse perdue.

Mais tous les espoirs sont permis. Comme le remarque Barthes, « il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir *ce qu'il peut en faire*² ». Cela n'a rien d'étonnant en effet si l'on considère, comme le fait Judith Schlanger, que ce qui fait la faiblesse de la mémoire littéraire fait aussi sa force : bien que les lettres, « parce qu'[elles] demandent et incluent une population, [soient] prises dans une mortalité fragile³ », aux morts succèdent des naissances et la « population » des lettres (amateurs, écrivains, critiques, etc.) se renouvelle.

Aujourd'hui, donc, comment regarderons-nous, « à distance, les projets esthétiques délaissés⁴ » que sont les romans d'Ancien Régime de Régnier, de Boylesve et de France ? Bien sûr, il n'est pas venu, le jour où Boylesve entrera dans la collection « La Pléiade » ; peut-être ne reviendra-t-il plus, celui où les écoliers apprendront par cœur des pièces de Régnier ; peut-être France ne retrouvera-t-il jamais le statut d'écrivain officiel qu'il avait dans les décennies suivant sa mort. Mais est-ce vraiment souhaitable ? C'est la question que pose en creux Judith Schlanger :

À côté de la gloire officielle, à côté de l'admiration-statut, il reste une gloire plus subtile à laquelle personne n'a renoncé. C'est un espoir privé qui vise un événement privé, et même secret, de l'ordre de la lecture et de l'impact. C'est la secousse minuscule du contact : un livre qui atteint une seule lectrice, une page qui touche un seul lecteur ; une seule traversée, un seul instant, une flambée inconnue. Cet événement, s'il arrive, n'a ni surface ni visibilité. Mais si écrivains et lecteurs étaient certains qu'il n'arrivait jamais, la face des lettres en serait changée⁵.

Que ces œuvres restent relativement confidentielles ne ternit donc en rien le plaisir qu'on éprouve à les lire. On peut même y trouver un plaisir accru, celui que procure l'égoïsme délicieux et jaloux de posséder un trésor ignoré⁶. Ce plaisir tout intime, les amateurs des lettres sont peut-être les derniers à l'éprouver, dans un monde où tout se publie. Peut-être ne doit-on pas trop regretter que *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, *La Double-Maîtresse* ou *Le Carrosse aux deux lézards verts* demeurent le privilège d'une communauté discrète, où l'on se confie des volumes devenus rares, en se recommandant tout bas de les garder pour soi seul.

1. F. Ponge, *Pour un Malherbe*, *op. cit.*, p. 32.

2. R. Barthes, *Critique et vérité*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 759.

3. J. Schlanger, *op. cit.*, p. 139.

4. *Ibid.*, p. 138.

5. *Ibid.*, p. 139.

6. C'est le sens du conseil de B. Quiriny offrant au lecteur un recueil de Régnier : « lisez-le, mais n'en parlez à personne » (préface à H. de Régnier, *Histoires incertaines*, *op. cit.*).

Bibliographie

NB : Cette bibliographie n'a pas vocation à l'exhaustivité. Ne sont mentionnés ici que les ouvrages et articles directement exploités.

I. BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

A. Corpus d'étude

1. Œuvres d'Anatole France (1844-1924)

La Rôtisserie de la reine Pédauque, Calmann Lévy, 1893 [RRP]

Les Opinions de monsieur Jérôme Coignard, Calmann Lévy, 1893 [OJC]

Les Contes de Jacques Tournebroche, Calmann Lévy, 1908 [CJT]

Les dieux ont soif, Calmann Lévy, 1912 [DS]

2. Œuvres d'Henri de Régnier (1864-1936)

La Double Maîtresse (1900), Société littéraire de France, 1920¹ [DM]

Le Bon Plaisir (1902), Collection Marpon & C^{ie}, 1922² [BP]

Les Rencontres de M. de Bréot (1904), Société littéraire de France, 1922 [RMB]

Le Passé vivant, Mercure de France, 1905 [PV]

La Pécheresse (1920), Éditions du Charme, 1941 [P]

L'Escapade [Mercure de France, 1926], Éditions du Trianon, 1929 [E]

Lettres diverses et curieuses, écrites par plusieurs à l'un d'entre eux, Mercure de France, 1933

1. Une réédition est en préparation. À noter que plusieurs romans historiques de Régnier ont été réédités ensemble par A. Guyaux (éd.), Henri de Régnier, *Les romans costumés*, Mercure de France, coll. « Mille Pages », 1992.

2. Une réédition plus récente est maintenant disponible : *Le Bon Plaisir*, Syren éditions, 2015. Elle est accompagnée d'une préface de B. Vibert et d'une introduction et d'un dossier critique de F. Javourez.

Supplément aux Lettres d'Italie du Président de Brosses, éd. du Trianon, 1929

Casanova chez Voltaire, Plon, coll. « Les conversations », 1929¹

3. Œuvres de René Boylesve (1867-1926)

Les Bains de Bade [Bibliothèque artistique et littéraire, 1896], J. Ferenczi et fils, 1930 [BB]

La Leçon d'amour dans un parc, [Éditions de la Revue blanche, 1902], Éditions du Panthéon, coll. « Pastels », 1949 [LAP1]

Les Nouvelles Leçons d'amour dans un parc [Le Livre, 1924], J. Ferenczi & fils, coll. « Le livre moderne illustré », 1926 [LAP2]²

Le Dernier Mot sur l'amour, éditions Lapina, coll. « Les Panathénées », 1926²

Nymphes dansant avec des satyres, Dorbon-Ainé, coll. « Les bibliophiles fantaisistes », 1913 [NDS]

Le Pied fourchu, Dorbon-Ainé, coll. « Les bibliophiles fantaisistes », 1927 [PF]

Le Carrosse aux deux lézards verts (1920), Calmann Lévy, 1921 [CLV]

« Le Prince Bel-Avenir et le chien Parlant », *Le Bonheur à cinq sous*, Calmann-Lévy, 1917

B. Corpus complémentaire

1. Anatole France

Œuvres, M.-C. Bancquart (éd.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1994 [4 tomes]

La Vie littéraire [4 séries, 1888-1895], Calmann-Lévy, 1921 [4 tomes] [VL1, VL2, VL3, VL4]

Le Crime de Sylvestre Bonnard (1881), Calmann-Lévy, 1921

Le Jardin d'Épicure (1894), Calmann-Lévy, 1921 [JE]

Le Lys rouge (1894), Calmann-Lévy, 1921

Le Puits de sainte Claire, Calmann-Lévy, 1895

1. Ce petit texte sert de préface à un extrait des *Mémoires* de Casanova, les *Entretiens avec Voltaire à Ferney les 22, 23, 24 et 25 août 1760*.

2. Il existe deux éditions des *Nouvelles Leçons d'amour dans un parc*. La première (éd. Le Livre, 1924) ne comprend pas la dernière section intitulée « Le dernier mot sur l'amour ». La deuxième (Ferenczi, 1926) contient ce dernier chapitre, intitulé « Le dernier mot de l'amour » dans le texte et « Le dernier mot sur l'amour » dans la table des matières. La même année, les luxueuses éditions Lapina font paraître cette dernière section seule, avec des variantes minimales. En fait, cet ensemble narratif comprend trois publications du vivant de l'auteur : *La Leçon d'amour dans un parc* (1902), *Alcindor ou suite à la Leçon d'amour dans un parc* (1920) et *Les Nouvelles Leçons d'amour dans un parc* (1924), qui englobent et complètent l'ouvrage précédent.

L'Histoire contemporaine [*L'Orme du mail*, 1897; *Le Mannequin d'osier*, 1897; *L'Anneau d'améthyste*, 1899; *Monsieur Bergeret à Paris*, 1901], Calmann-Lévy, 1921
Histoire comique (1903), Calmann-Lévy, 1921
Le Génie latin [Alphonse Lemerre, 1913], Calmann-Lévy, 1921
La Révolte des anges (1914), Calmann-Lévy, 1921

2. Henri de Régnier

GIDE, André et RÉGNIER, Henri (de), *Correspondance (1891-1911)*, éd. D. J. Niederauer et H. Franklyn, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997
JAMMES, Francis et RÉGNIER, Henri (de), *Correspondance (1893-1936)*, éd. P. Lachasse, Classiques Garnier, coll. « Correspondances et mémoires », 2014
LOUÏS, Pierre et RÉGNIER, Henri (de), *Correspondance*, éd. J.-P. Goujon, Bartillat, 2012
RÉGNIER, Henri (de) et VIELÉ GRIFFIN, Francis, *Correspondance (1883-1900)*, éd. P. Lachasse, Honoré Champion, 2012
Les Cahiers inédits (1887-1936) [posth.], éd. D. J. Niederauer et F. Broche, Pygmalion-Gérard Watelet, 2002
La Canne de Jaspe (M. d'Amersœur. Le Trèfle noir. Contes à soi-même) [Mercure de France, 1897], dans *Contes symbolistes*, éd. B. Vibert, t. II), Grenoble, Ellug, 2011
Figures et caractères, Mercure de France, 1901
Sujets et paysages, Mercure de France, 1906
Couleur du temps, Mercure de France, 1909
L'Amphisbène, Mercure de France, 1912
Portraits et souvenirs – Pour les mois d'hiver, Mercure de France, 1913
Romaine Mirmault, Mercure de France, 1914
L'Illusion héroïque de Tito Bassi, Mercure de France, 1916
Le Divertissement provincial, Albin Michel, 1925
Proses datées, Mercure de France, 1925
Vues, éd. du Divan, 1926
Faces et profils : souvenirs sur Villiers de l'Isle-Adam, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, éd. Jacques Bernard, « La Centaine », 1931
Lui ou Les Femmes et l'Amour (1928) suivi de *Donc...* et *Paray-le-Monial* (1926), Mercure de

France, 1929

Choses et autres. Par-ci, par-là... suivi de *Donc...* et de *Demi-vérités*, éd. B. Roukhomovsky, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2017¹

Nos Rencontres, Mercure de France, 1931

De mon temps, Mercure de France, 1933

3. René Boylesve

Le Médecin des dames de Néans (1896), 10/18, Union générale d'Éditions, coll. « Fins de siècles », 1988

Mademoiselle Cloque, Éditions de la Revue Blanche, 1899

La Becquée (1901), 10/18, Union générale d'Éditions, coll. « Fins de siècles », 1988

Le Parfum des îles Borromées, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorf, 1902

L'Enfant à la balustrade (1903), Libretto, 2017

Le Bel Avenir (1905), Calmann-Lévy, coll. « Nouvelle Collection illustrée », 1922

Mon Amour, Calmann-Lévy, 1907

La Poudre aux yeux, Les Bibliophiles fantaisistes, 1909

La Jeune Fille bien élevée, H. Floury, 1909

Le Meilleur Ami (1909), Arthème Fayard & C^{ie}, « Le Livre de demain », 1931

Madeleine jeune femme, Calmann-Lévy, 1912

La Marchande de petits pains pour les canards, Calmann-Lévy, 1913

Le bonheur à cinq sous, Calmann-Lévy, 1917

Tu n'es plus rien, Albin Michel, 1917

Le Dangereux Jeune Homme, Calmann-Lévy, 1921

Les Deux Romanciers, J. Ferenczi & fils, 1926

Le Confort moderne, Éditions des Cahiers libres, 1926

Feuilles tombées, éd. É. Gérard-Gailly, Dumas, 1947²

1. Cette édition scientifique regroupe différents recueils d'aphorismes. Dans une toute autre perspective, B. Quiriny a constitué et préfacé une anthologie d'aphorismes, *L'égoïste est celui qui ne pense pas à moi*, Garnier Flammarion, 2015.

2. É. Gérard-Gailly reprend et complète une édition antérieure : *Feuilles tombées*, éd. J. Shiffirin, Éditions de la Pléiade, 1927.

- Le Jardin secret de René Boylesve* [correspondance, posth.], éd. A. Chauvigné, J. Ferenczi & fils, 1927
- Souvenirs du jardin détruit*, J. Ferenczi & fils, 1928
- Opinions sur le roman* [posth.], Plon-Nourrit, 1929
- BOYLESVE, René et PROUST, Marcel, *Quelques échanges et témoignages*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. I, 1931
- Voyage aux îles Borromées*, suivi de la première version du *Parfum des îles Borromées* [posth.], Le Divan, coll. « Le souvenir de René Boylesve », t. V, 1932
- BOYLESVE, René ; BONNARD, Abel ; GACHONS (des), Jacques ; GÉRARD-GAILLY, Émile, *Varia*, Le Divan, coll. « Le souvenir de René Boylesve », t. VIII, 1936
- Profils littéraires : romanciers et poètes* [La Renaissance du livre, 1962], éd. É. Gérard-Gailly, Nizet, 1966

C. Manuscrits consultés

1. Bibliothèque de l'Institut

- BOYLESVE, René, [Lettres à Henri de Régner], Ms. 6285, Fol. 156 à 287
- NOLHAC, Pierre (de), [Lettres à Henri de Régner], Ms. 6292, Fol. 104 à 126
- RÉGNIER, Henri (de), « L'art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois », Ms. 6303-3
- , *La Pécheresse* [manuscrit de 1902], Ms. 6301-6
- , « Notes diverses, erotica », Ms. 6307-1
- , « Divers manuscrits de prose ou de vers, quelques-uns utilisés, d'autres restés sans emploi », Ms. 6300-7

2. BnF (site Richelieu)

- BOYLESVE, René, [Lettres à Anatole France], NAF. 15430, Fol. 580 et 581
- RÉGNIER, Henri (de), [Lettres à René Boylesve], NAF. 18627, Fol. 221 à 274
- , [Lettre à Anatole France], NAF. 15438, Fol. 93

II. ÉTUDES MONOGRAPHIQUES

A. Sur Anatole France

- ANTONIU, Annette, *Anatole France critique littéraire* (1929), Genève, Slatkine Reprints, 2012
- BANCQUART, Marie-Claire, *Anatole France, un sceptique passionné*, Calmann-Lévy, 1984
- DES HONS, Gabriel, *Anatole France et Racine : un peu du secret de l'art de France*, Le Divan, 1925
- , *Anatole France et Jean Racine ou la Clé de l'Art*, Francien, 1927
- DUFOUR, Élodie, « La verve dans l'œuvre critique d'Anatole France », *Recherches & Travaux*, n° 85, 2014, p. 165-185
- KUNDERA, Milan, « III : Les listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France », dans *Une rencontre*, Gallimard, 2009
- MALINOWSKI, W. M., « *Les dieux ont soif* ou le classicisme d'Anatole France », *Studia Romanica Posnaniensia Poznan*, 1983, t. X, p. 91-98
- MASSIS, Henri, *Jugements*, « Renan – France – Barrès », Librairie Plon, 1923
- MAURRAS, Charles, « Anatole France et Racine, essai sur le poète savant », 1925¹
- , *Anatole France : politique et poète (à propos d'un jubilé)*, Plon, 1924
- MÉTAYER, Guillaume, *Anatole France et le nationalisme littéraire. Scepticisme et tradition*, Éditions Le Félin, 2011
- SOUDAY, Paul, « Le classicisme d'Anatole France », *Les Livres du Temps : deuxième série*, Émile-Paul Frères, 1929, p. 65-76²
- « Le jubilé d'Anatole France », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 19 avril 1924 [numéro d'hommage]

B. Sur Henri de Régnier

- BACKÈS, Jean-Louis, « Henri de Régnier entre le romanesque et le roman » dans S. Guellouz et G. Chamarat-Malandin (éd.), *Modèles, dialogues et invention. Mélanges offerts à Anne Chevalier*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002
- , « Henri de Régnier et le style Louis XV », dans J.-C. Abramovici (dir.), *Le XVIII^e 1900*,

1. <http://maurras.net/textes/>, consulté le 17 juin 2015.

2. http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/souday_livres-du-temps-02/body-3, consulté le 11 février 2016.

- Littérature et Nation*, n° 20, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 1998
- BASCH, Sophie (éd.), *Esquisses vénitiennes*, Bruxelles, Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1991 [introduction de l'éditrice : « La Géographie vénitienne d'Henri de Régner » p. 7-26]
- BEAUJEU, Léonce, « Une journée académique », *L'Action française*, 10 février 1911
- BESNIER, Patrick, *Henri de Régner, De Mallarmé à l'Art déco*, Fayard, 2015
- , « Régner et ses éditeurs », *Histoires littéraires*, n° 62, avril-juin 2015 [Dossier Régner]
- CLOUARD, Henri, « L'œuvre d'Henri de Régner », *La Revue critique des Idées et des Livres*, n° 68, décembre 1911, p. 273-289
- DELIOR, Paul, « *Le Passé vivant*, de Henri de Régner », *La Plume*, 1^{er} juin 1905, p. 443-447
- DÉRIEUX, Henry, « L'œuvre romanesque de M. Henri de Régner », *Mercure de France*, 1^{er} août 1914, p. 433-467
- , « L'Unité de l'œuvre d'Henri de Régner, poète et romancier », *Mercure de France*, 15 février 1935, p. 5-22
- DUFOUR-MAGOT, Élodie, « Régner pasticheur : pour éviter les malentendus », *Tel qu'en songe*, n° 1, 2015, p. 91-110
- GOURMONT, Jean (de), *Henri de Régner et son œuvre*, Mercure de France, 1908
- GOURMONT, Remy (de), « Henri de Régner » dans *Le Livre des masques* (1896 et 1898), Manucius, coll. « Littéra », 2007, p. 49-52
- GILBERT DE VOISINS, Auguste, *Les Jardins, le Faune et le Poète*, éd. de la « Libre Esthétique », 1903
- JAVOUREZ, Franck, *Henri de Régner – Écriture et libertinage*, École des Hautes Études en Sciences Sociales [thèse de doctorat soutenue le 18 décembre 2015]
- LACHASSE, Pierre, « Les Entretiens d'Henri de Régner », *Histoires littéraires*, n° 62, avril-juin 2015 [Dossier Régner]
- LACRETELLE, Jacques (de), *Discours de réception*, 27 janvier 1938¹
- LÉAUTAUD, Paul, *Henri de Régner*, Bibliothèque internationale d'édition, E. Sansot et C^{ie}, 1904
- LEFÈVRE, Frédéric, « Une heure avec M. Henri de Régner », 2^e série, *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 22 novembre 1924, p. 1-2
- LIÈVRE, Pierre, « Henri de Régner », *Les Marges*, n° 66, 15 octobre 1919
- MAURIN, Mario, *Henri de Régner : le labyrinthe et le double*, Montréal, Presses de l'Université

1. <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jacques-de-lacretelle>, consulté le 10 septembre 2016.

de Montréal, 1972

MAURRAS, Charles, « Romanciers et conteurs de la science et de l'amour », *Revue encyclopédique*, 1898, p. 510

MAURRAS, Charles [articles en ligne, <http://maurras.net/textes/>, consulté le 17 juin 2015] :

- « Les Barbares », *L'Action française*, 11 mai 1909

- « M. Henri de Régner : Les jeux rustiques et divins », *Revue encyclopédique*, 1897

- « M. Henri de Régner : Les Médailles d'argile », *Revue encyclopédique*, 17 mars 1900

- « M. Henri de Régner : La Double Maîtresse », *Revue encyclopédique*, 17 mars 1900

- « M. Henri de Régner : inutiles beautés », *Revue encyclopédique*, 14 décembre 1902

MUN, Albert (de), *Réponse au discours de réception d'Henri de Régner*, 18 janvier 1912¹

PILON, Edmond, « Henri de Régner », *Le Divan*, 1936, p. 209-239

QUIRINY, Bernard, *Monsieur Spleen, Notes sur Henri de Régner*, Édition du Seuil, 2013

RACHILDE, « Les romans » [chroniques du *Mercure de France*] :

- « *L'Illusion héroïque de Tito Bassi* », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1916, p. 507-508

- « *Esquisses vénitiennes* », *Mercure de France*, 15 janvier 1921, p. 460

- « *Le Passé vivant* », *Mercure de France*, 15 avril 1905

- « *Les Vacances d'un jeune homme sage* », *Mercure de France*, novembre 1903

ROUKHOMOVSKY, Bernard, « Henri de Régner et la tentation de l'aphorisme », préface de *Choses et autres. Par-ci, par-là... suivi de Donc... et de Demi-vérités*, éd. B. Roukhomovsky, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2017, p. 7-48.

—, « Régner et la vogue de l'autographe », *Histoires littéraires*, n° 62, avril-juin 2015 [Dossier Régner]

SOREL, Albert-Émile, « Le poète et le romancier chez Henri de Régner », *La Renaissance latine*, avril-mai-juin 1904, p. 594-604

VIBERT, Bertrand, « Introduction », H. de Régner, *La Canne de Jaspe*, dans *Contes symbolistes*, t. II, Grenoble, Ellug, 2011

—, « *Les Histoires incertaines* d'Henri de Régner : des récits minimaux ? », dans S. Bredane, Fr. Revaz et M. Viegnes (dir.), *Le récit minimal : entre inaction et non-événement*, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, 2012, et dans *La Réserve*, 22 novembre 2015²

— (dir.), *Henri de Régner, tel qu'en lui-même enfin ?* [actes de colloque], Garnier classiques, coll. « Rencontres », 2014

1. <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-dhenri-de-regner>, consulté le 20 janvier 2017.

2. <http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/reserve/243-les-histoires-incertaines-d-henri-de-regner-des-recits-minimaux>

—, « Les *Cahiers* d'Henri de Régner, ou le laboratoire du songe », dans C. Meynard (dir.), *Les journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 163-177, et dans *La Réserve*, 22 novembre 2015¹

—, « Roman moderne, qu'est-ce à dire ? Sur *Le Divertissement provincial* d'Henri de Régner », *Roman 20-50, La revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles*, n° 61, juin 2016, p. 101-117

VIGUIÉ, Pierre, « Sur Henri de Régner », *Mercure de France*, 15 juin 1924, p. 608-620

VISAN, Tancrède (de), « Henri de Régner et la vision centrale », *L'Attitude du lyrisme contemporain*, 1911, p. 51-71

« Hommage à Henri de Régner », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 mai 1936 :

- BONNARD, Abel, « Henri de Régner, l'Homme et le Poète »
- LACRETELLE, Jacques (de), « Le romancier »
- MARTIN DU GARD, Maurice, « Le mémorialiste et le faiseur de maximes »
- HONNERT, Robert, « Henri de Régner et la jeunesse »
- CASSOU, Jean, « Le passé vivant »
- JALOUX, Edmond, « Le conteur »

Tel qu'en songe. Cahiers Henri de Régner, publiés par la Société des Lecteurs d'Henri de Régner, n° 1, 2015 et n° 2, 2016 [site de l'association : <http://slhdr.hypotheses.org/>]

C. Sur René Boylesve

BARRET, Hélène, « Boylesve, admirateur d'Anatole France ? », *Les Heures Boylesviennes*², XLIII, 2015, p. 24-30

CHAUDIER, Stéphane, « Proust et Boylesve : récits d'enfance entre deux siècles », *Proust au tournant des siècles*, éd. B. Brun et J. Hassine, Paris / Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 2004, p.133-144

DUNAN, Renée, *La Philosophie de René Boylesve*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VII, 1933

GÉRARD-GAILLY, Émile, *Qui était Mademoiselle Cloque ?*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. III, 1931

—, *René Boylesve ennemi de l'amour*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. VI, 1932

1. <http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/reserve/245-les-cahiers-d-henri-de-regnier-ou-le-laboratoire-du-songe>

2. *Les Heures Boylesviennes* sont le bulletin annuel de l'Association des Amis de René Boylesve.

- LEFÈVRE, Frédéric, « Une heure avec René Boylesve », 2^e série, *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 3 mai 1924, p. 1-2
- LUCE, Gaston, « René Boylesve et la Touraine », *Le Divan*, 1926, p. 154-163
- MARTIN DU GARD, Maurice, « Un salon littéraire » (1921), *Les Mémoires* (1918-1923), Flammarion, 1957, p. 109-113
- , « L'après-midi chez Boylesve » [avril 1924], *Les Mémoires*, Gallimard, 1999
- RÉGNIER, Henri (de), « *Nymphes dansant avec des satyres* de René Boylesve », *Le Figaro*, 6 juin 1920
- REVON, Maxime, *René Boylesve*, Éditions E. Sansot, coll. « Les célébrités d'aujourd'hui », 1921
- TRUC, Gonzague, *Introduction à la lecture de René Boylesve*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. IV, 1931
- VAUDOYER, Jean-Louis, *Souvenirs de la rue des Vignes*, Le Divan, « Le souvenir de René Boylesve », t. II, 1931
- THIBAUT, Gabriel-Robert, « Un héritier de la littérature amoureuse du XVIII^e siècle : René Boylesve et *La Leçon d'amour dans un parc* », dans J.-C. Abramovici (dir.), *Le XVIII^e 1900, Littérature et Nation*, n^o 20, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 1998
- TRÉMOUILLOUX, François, *René Boylesve, Un romancier du sensible*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2010

III. ÉTUDES POÉTIQUES, HISTORIQUES, ESTHÉTIQUES, PHILOSOPHIQUES

- [Anonyme], « Classique ou romantique ? », *Revue des deux mondes*, quatrième période, t. 146, 1898, p. 447-459¹
- [Institut des Lettres de Nantes], « L'esprit de décadence » [actes de colloque – 21-24 avril 1976], Minard, 1980-1984 [2 tomes]
- AART, Éloÿse-Abella, « Poétique de la Décadence », *Critique*, t. LXVIII, n^o 780, mai 2012, p. 443-452
- ABRAMOVICI, Jean-Christophe (dir.), « Le XVIII^e – 1900 », *Littérature et nation*, n^o 20, 2^e série, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 1998
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages

1. https://fr.wikisource.org/wiki/Revue_litt%26A9raire_-_Classique_ou_romantique_%3F%C, consulté le 2 avril 2017.

poche / Petite bibliothèque », 2008

ARON, Paul, *Histoire du pastiche*, Presses Universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 2008

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Gallimard, coll. « Tel », 1991
[« Deuxième étude : Du discours romanesque », p. 83-233]

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 1993 [5 tomes]. En particulier :

- *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), t. I

- *Sur Racine* (1963), t. I

- « Plaisir aux classiques » [*Existences*, n° 32, 1944], t. I

BAYARD, Pierre, *Demain est écrit*, Les Éditions de Minuit, 2005

—, *Le plagiat par anticipation*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009

BRAGUE, Rémi, *Modérément moderne* [essai], Flammarion, 2014

BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000
[3 tomes]

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889, 4^e éd.], Éditions
Quadrige / Presses Universitaires de France, 1991

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir* [1959], Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003 [en
particulier le dernier chapitre : « Où va la littérature ? », p. 265-340]

BOUILLAGUET, Annick et ROGERS, Brian G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Honoré
Champion, 2004

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Classiques et romantiques », *Revue des deux mondes*, troisième
période, t. 55, janvier 1883, p. 412-432

CALVINO, Italo, *Pourquoi lire les classiques* [1991], trad. M. Orcel, F. Wahl, J.-P. Manganaro,
Éditions du Seuil, 1993 [en particulier : « Pourquoi lire les classiques », p. 7-14]

CHARBONNIER, Gil, « L'idéologie du néoclassicisme dans *Les Guêpes* », 2014¹

CLAUDEL, Paul-André, « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », 2007²

COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990

1. <http://www.fabula.org/colloques/document2461.php>, consulté le 10 mars 2017.

2. http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_est-elle_possible_%3F, consulté le 24 juin 2015.

- , *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005
- , *La Troisième République des lettres*, Éditions du Seuil, 1983
- COSTE, Claude, « Roland Barthes ou la hantise du XVII^e siècle », Caen, Elsenieur, 2000
- *Bêtise de Barthes*, Klincksieck, 2011
- COSTE, Claude (éd.), *Barthes* [textes choisis et présentés par C. Coste], Éditions du Seuil, 2010
- DAGEN, Jean et ROGER, Philippe (dir.), *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités*, Éditions Desjonquères, 2004
- DARD, Olivier et HUGUENIN, François, « Charles Maurras et ses héritiers », *Répliques* [émission animée par A. Finkelkraut], France Culture, 17 janvier 2015 [52 min]
- DARMON, Jean-Charles et DELON, Michel (dir.), *Classicismes XVII^e-XVIII^e siècles, L'Histoire de la France littéraire*, t. II, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006
- DAUDET, Léon, *Souvenirs et polémiques* [*Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux* (1914-1921); *Paris vécu* (1929-1930)], Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992
- DAVID, Marie-France, *Antiquité latine et décadence*, H. Champion, 2001
- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914* (1960), Éditions Champion classiques, coll. « Essais », 2013
- DESCHANEL, Émile, *Le romantisme des classiques*, Calmann-Lévy, 1883
- ECO, Umberto, *Lector in fabula* (1979 ; 1985 pour la traduction française, Grasset & Fasquelle), trad. M. Bouzaher, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1985
- ELIOT, Thomas Stearns, « Qu'est-ce qu'un classique ? » [Conférence prononcée le 16 octobre 1944], *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Éditions du Seuil, 1950, p. 339-363
- FORMENT, Lise, *L'invention du post-classicisme de Barthes à Racine. L'idée de littérature dans les querelles entre anciens et modernes*, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 [thèse de doctorat soutenue le 5 décembre 2015]
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966
- FRAISSE, Luc, « La littérature du XVII^e siècle chez les fondateurs de l'histoire littéraire », *Dix-septième siècle*, n° 118, premier trimestre 2003, p. 3-26
- GÉNÉTIOT, Alain, *Le classicisme*, Presses Universitaires de France, 2005 [en particulier : « Première partie. L'invention du classicisme », p. 7-75]

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982
- GOURMONT, Remy (de), « Henri de Régner », *Le livre des masques* (1896), Éditions Manucius, coll. « Littera », 2007
- GOURMONT, Remy (de), *La culture des idées* (1900), Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, Thot, 1982
- HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice* [essai], Actes Sud, 2008
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Mort*, Flammarion, coll. « Champs », 1977
- JOUHAUD, Christian, *Sauver le Grand Siècle ? Présence et transmission du passé*, Éditions du Seuil, 2007 [en particulier le « Prologue », p. 7-24]
- JOURDE, Pierre, *L'Alcool du Silence : sur la Décadence*, H. Champion, 1994
- , *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, L'Harmattan, 2001
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman* [essai], Gallimard, coll. « Blanche », 1986
- LALOU, René, *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours* (1922), Presses Universitaires de France, 1940-1941 [2 tomes]
- LE CARDONNEL, Georges et VELLAY, Charles, *La littérature contemporaine*, Mercure de France, 1905
- LE GOFFIC, Charles, *Les romanciers d'aujourd'hui*, Léon Vanier, 1890
- LLOUVILLE, Matthieu, « Textes mineurs, écritures ludiques : la littérature en jeu », dans A. Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Presses universitaires Paris-Ouest, 2012, p. 193-206¹
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979
- , *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Éditions Galilée, 1988
- MAUCLAIR, Camille, *Idées vivantes*, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904 [en particulier : « Le classicisme et l'académisme », p. 109-130 et « L'esprit scientifique devant les lettres actuelles », p. 167-196]
- MARX, William (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Presses Universitaires de France, 2004
- MARX, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Les Éditions de Minuit, 2005
- MAURRAS, Charles, *L'avenir de l'intelligence* (1905), Nouvelle Librairie nationale, 1917²

1. <http://books.openedition.org/pupo/2323?lang=fr>, consulté le 25 juin 2015.

2. <https://archive.org/details/lavenirdelintell100maurrich>, consulté le 3 avril 2017.

- MOREAU, Pierre, *Le classicisme des romantiques*, Plon, 1932
- MUSSET, Alfred (de), « Lettres de Dupuis et Cotonet » (1836), *Œuvres*, Alphonse Lemerre, 1876
- PALACIO, Jean (de), Jean de, *Les perversions du merveilleux*, Séguier, 1993
- , *Figures et formes de la Décadence*, Séguier, 1994
- , *Configurations décadentes*, Peeters, coll. « La République des lettres », 2007
- , *La Décadence : le mot et la chose*, Les Belles Lettres, 2011
- PAVEL, Thomas, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, Folio, coll. « Essais », 1996
- , *La pensée du roman*, Gallimard, coll. « Essais », 2003 [en particulier l'« Introduction »]
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, coll. « U », 2009
- PEYRE, Henri, *Qu'est-ce que le classicisme ? Essai de mise au point*, Librairie E. Droz, 1933 [rééd. A.-G. Nizet, 1965]
- PONGE, Francis, *Pour un Malherbe* [essai], Gallimard, 1965
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971
- ROGER, Philippe ; MERLIN, Hélène ; COMPAGNON, Antoine (*et al.*), *Le classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, numéro thématique de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2 avril 2007
- ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Nathan université, coll. « Lettres sup. », 2001
- , « De l'énoncé de vérité à l'exercice de la pensée. Usages et stratégies de l'écriture gnomique », dans É. Gavaille et Ph. Chardin (dir.), *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*, Éditions Kimé, 2017
- RUFFEL, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, éd. Cécile Defaut, 2010
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Qu'est-ce qu'un Classique ? » [21 octobre 1850], *Causeries du lundi* [recueil d'articles], Garnier frères, t. III, [année de publication manquante], p. 38-55
- SARANČIČ, Branka, « Le "siècle classique" à l'épreuve de la "modernité littéraire" », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 28-29, éd. Centre de Recherches historiques, 2002
- SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992
- , « Quel âge ont les classiques ? », *Poétique*, n° 88, 1991, p. 487-497
- SUARÈS, André, « Classique et romantique », *La Grande Revue*, 10 septembre 1909 [repris

- dans *Portraits et Préférences. De Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, Gallimard, 1991, p. 125-135]
- , « Du classique », *La Grande Revue*, 25 juin 1910 [repris dans *Âmes et visages*, Gallimard, 1989, p. 174-180]
- THÉRIVE, André, « Querelle sur les Romans historiques », *Revue critique des idées et des livres*, septembre 1923, n° 216, p. 554-562
- THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, éditions Stock, 1936
- TRUC, Gonzague, *Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui*, Les Belles Lettres, 1929
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence*, José Corti, 1985
- VIBERT, Bertrand, « Rire grand siècle et rire fin de siècle : Catulle Mendès lecteur de Charles Perrault », *Recherches et travaux*, n° 67, « Hommage à Jean Serroy », Grenoble III, 2005¹
- , *Poète, même en prose : le recueil de contes symbolistes, 1890-1900*, Presses Universitaires de Vincennes, 2010
- ZÉKIAN, Stéphane, *L'invention des classiques*, CNRS éditions, 2012

IV. ÉTUDES LINGUISTIQUES ET STYLISTIQUES

A. Dictionnaires, grammaires et autres usuels (langue classique et moderne)

- Le Dictionnaire de l'Académie française*, « chez la veuve de Jean-Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du roi », 1694 [2 tomes]
- Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) [<http://www.cnrtl.fr/definition/>]
- BRUNOT, Ferdinand et BRUNEAU, Charles, *Précis de grammaire historique de la langue française* (1931-1966), Masson
- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Armand Colin, 1905
- BAUMGARTNER, Emmanuèle et MÉNARD, Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1996
- DAMOURETTE, Jacques et PICHON, Édouard, *Des mots à la pensée. Essai de Grammaire de la Langue Française* (1911-1927), J. L. L. d'Artrey, Collection des linguistes contemporains, [année de publication manquante]

1. <http://recherchestravaux.revues.org/275>, consulté le 7 mars 2016.

- FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Belin, 1998
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style* (1995), Armand Colin, 2007
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Redon, 2002 [ressource électronique]
- LITTRÉ, Émile, *Histoire de la langue française*, Librairie académique, 1863
- , *Dictionnaire de la langue française*, 1863-1877 [<http://www.littre.org/>]
- RIEGEL, Martin; PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1994 [rééd. 2003]
- SPILEBOUT, Gabriel, *GRAMMAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE*, Picard, coll. « Connaissance des langues », 1985

B. Ouvrages et articles

- [Anonyme], *Dictionnaire critique et raisonné du langage vicieux ou réputé vicieux*, Éditions Aimé André, 1835
- ALBALAT, Antoine, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, 1901
- , *Comment il ne faut pas écrire. Les ravages du style contemporain*, Plon, 1921
- ARRIVÉ, Michel, *Le linguiste et l'inconscient*, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2008
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [*How to do Things with Words*, 1962], Éditions du Seuil, Points, coll. « Essais », 1970
- BALLY, Charles, *Traité de stylistique*, Heidelberg-Paris, Carl Winter-Klincksieck, 1909 [2 tomes]
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Éditions du Seuil, 1972
- , *Leçon* (1978), *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, t. V, 2002
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I et II*, Gallimard, 1966 et 1974
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Plon-Nourrit et C^{ie}, 1920 [2 tomes]
- BRUNOT, Ferdinand, *La pensée et la langue*, Masson, 1922
- CARON, Jean, *Précis de psycholinguistique* [2001], Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008

- CHOMSKY, Noam, *Le langage et la pensée* [*Language and Mind*, 1968], trad. C. Bourgeois et L.-J. Calvet, Payot et Rivages, 2009
- COMPAGNON, Antoine, « La rhétorique à la fin du XIX^e siècle (1875-1900) » dans M. Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Presses Universitaires, 1999, chap. 24, p. 1215-1250
- GIDE, André, « Crise du français » [1916-1922], *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, 1935, p. 161-172
- GONCOURT, Edmond (de), Préface aux *Frères Zemganno*, Charpentier, 1879, p. VII-XII
- GOURMONT, Remy (de), « Du style et de l'écriture » [Mercure de France, février 1899], *La Culture des idées*, Mercure de France, 1900, p. 5-44
- GRACQ, Julien, « D'une certaine manière de poser la voix », *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* (1948), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 473-509
- GUERRIER DE DUMAST, Auguste-Prosper-François, *Le Redresseur, rectification raisonnée des principales fautes de français*, Éditions Auguste Durand, 1866
- LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française* (1894), Hachette, 1920
- , *L'art de la prose* (1905-1907, 2^e éd.), Librairie des Annales politiques et littéraires, 1909
- LAVEAUX, Jean-Charles, *Dictionnaire raisonné des difficultés grammaticales et littéraires de la langue française*, éditions A. Ledentu fils, 1846 (3^e éd.)
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de Linguistique pour le texte littéraire* [1986], Dunod, 1993
- , *Pragmatique pour le discours littéraire* [1990], Nathan, coll. « Lettres sup. », 2001
- PHILIPPE, Gilles et PIAT, Julien (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009
- PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Gallimard, 2002
- , *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, Grenoble, Ellug, 2004
- , *Le français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, Presses Universitaires de France, 2010
- , *Le rêve du style parfait*, Presses Universitaires de France, 2013
- , *French style. L'accent français de la prose anglaise*, Les impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2016

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012

SIOUFFI, Gilles, *Le génie de la langue française. Études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2010

SPITZER, Leo, *Études de style* [1970], Gallimard, 1970. En particulier :

- Préface de Jean Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique » [1964-1969], p. 7-42

- « Art du langage et linguistique » [1948], trad. M. Foucault, p. 45-78

- « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » [1931], trad. A. Coulon, p. 208-335

VAUGELAS, Claude Favre (de), *Remarques sur la langue française. Utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, [nom d'éditeur manquant], 1647

Index des noms propres

NB : Les noms d'Anatole France, d'Henri de Régnier et de René Boylesve, trop abondamment cités, ne sont pas répertoriés.

AART (Éloïse-Abella) : p. 497.

ABRAMOVICI (Jean-Christophe) : p. 58, 140, 495, 546.

ADAM (Paul) : p. 76, 79, 80, 295.

ADORNO (Theodor) : p. 458, 485.

AGAMBEN (Giorgio) : p. 38, 45, 467, 515, 523 *sqq*, 528, 539.

ALBALAT (Antoine) : p. 25, 51, 172, 453.

ALIX (M.) : p. 349.

ANTONIU (Annette) : p. 67, 176, 226, 567.

APOLLINAIRE (Guillaume) : p. 35, 485.

ARAGON (Louis) : p. 25, 513, 632.

ARON (Paul) : p. 361, 366, 384, 385.

AUGUSTIN (Saint) : p. 166, 509, 605.

AVENEL (Georges d') : p. 410, 690.

BACKÈS (Jean-Louis) : p. 159, 359, 447, 546, 561, 637.

BALZAC (Honoré de) : p. 87, 132, 150, 193, 336, 362, 410, 494, 623, 666, 689, 705.

BANCQUART (Marie-Claire) : p. 14, 17, 25, 71, 130, 183, 310, 317, 360, 362 *sqq*, 364, 370, 383, 491, 600, 608, 609, 648, 669.

BARBEY D'AUREVILLY (Jules) : p. 130, 231, 493, 493, 519, 566, 674, 702.

BARONI (Raphaël) : p. 392-394, 412, 456, 607-608.

BARRÈS (Maurice) : p. 19, 50, 51, 54, 64, 68, 93, 114, 142, 143, 145, 237, 250, 342 *sqq*, 410, 529, 533, 664, 690.

BARTHES (Roland) : p. 26, 32, 38, 97, 103, 233, 242, 263 *sqq*, 369, 392, 467, 483, 511, 514, 519, 522 *sqq*, 532, 535 *sqq*, 538, 540, 543 *sqq*, 547, 548, 549 *sqq*, 592, 599, 625 *sqq*, 628, 693, 708.

BASCH (Sophie) : p. 85.

BAUDELAIRE (Charles) : p. 59, 100, 113, 121, 128, 128, 130, 164, 190, 236, 250, 295, 475, 476, 498, 566, 674, 674.

BAYARD (Pierre) : p. 39, 42, 556 *sqq*, 575, 662, 702.

BEAUCLAIR (Henri) : p. 295, 367.

BEAUJEU (Léonce) : p. 359.

BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de) : p. 172, 187.

BECQ DE FOUQUIÈRES (Louis) : p. 370.

BENDA (Julien) : p. 92, 93, 97, 142, 502.

BÉNICHOU (Paul) : p. 463.

BENJAMIN (Walter) : p. 64, 147, 463, 474, 475, 492, 527, 540, 541, 542, 579, 586 *sqq*, 594, 610, 612, 613 *sqq*, 622, 627, 630, 703.

BERGSON (Henri) : p. 123, 358, 398, 468, 503, 578, 589 *sqq*, 671.

BERNANOS (Georges) : p. 499.

BERNARD (Claudie) : p. 20.

BERNARD (Jean-Marc) : p. 93, 109.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE (Jacques-Henri) : p. 169, 172, 225, 249.

BERTON (Claude) : p. 180.

BESNIER (Patrick) : p. 15, 16, 17, 36, 69, 86, 194, 195, 359, 529, 530, 618.

BISMARCK (Otto von) : p. 229.

BLANCHE (Jacques-Émile) : p. 41.

BLOY (Léon) : p. 345.

BOCCACE : p. 178, 213, 362.

BOÈCE : p. 21, 166, 168, 400, 409.

BOILEAU (Nicolas) : p. 11, 26, 30, 57, 101, 112, 126, 130, 133, 139, 169, 227, 234, 410, 703.

BOISSIER (Gaston) : p. 78.

BONNARD (Abel) : p. 75, 517.

BONNIÈRES (Robert de) : p. 137, 581, 624.

BORDEAUX (Henry) : p. 88, 145, 397.

BORGES (Jorge Luis) : p. 346, 384, 557.

BOSSUET (Jacques-Bénigne) : p. 57, 58, 161, 176, 332, 334, 404, 516, 578, 606, 690.

BOUCHER (François) : p. 174, 179, 487, 691.

BOULENGER (Jacques) : p. 429, 456.

BOUHOURS (R. P. Dominique) : p. 300, 331, 394, 423, 424, 443.

BOURGES (Élémir) : p. 54, 665, 690.

BOURGET (Paul) : p. 13, 64, 137, 233, 499, 627 *sqq*.

BOYER D'ARGENS (Jean-Baptiste) : p. 174, 196.

BRAGUE (Rémi) : p. 458, 474, 525, 590, 615, 618.

BRETON (André) : p. 25, 529, 632.

BRODY (Jules) : p. 56.

BROCHE (François) : p. 72, 459, 707.

BROSSES (Président de) : p. 195, 520, 653, 676 *sqq*, 680, 683.

BRUNETIÈRE (Ferdinand) : p. 56, 63, 93, 97, 112 *sqq*, 113 *sqq*, 496, 631.

BUFFON (Comte de) : p. 243, 402.

CALVINO (Italo) : p. 541, 542, 544, 625.

CARDAN (Jérôme) : p. 362.

CAVAILLET (Madame Arman de) : p. 71, 161, 181, 376, 600, 676.

CASANOVA (Giacomo) : p. 23, 59, 164, 165, 193, 197, 200, 496, 511, 519, 653, 657, 667, 678, 680 *sqq*.

CERVANTES (Miguel de) : p. 30, 217, 346, 410.

CHAMFORT (Auguste) : p. 184, 188, 188, 192, 229, 237, 340, 556, 620, 665, 673.

CHARBONNIER (Gil) : p. 93, 109.
 CHATEAUBRIAND (François-René de) : p. 29, 75, 100, 132, 169, 248, 249, 250, 505, 536, 593, 616, 622, 644, 702.
 CHAUDIER (Stéphane) : p. 92, 271, 282, 298, 303, 629, 632.
 CHAUVIGNÉ (Auguste) : p. 23, 56, 89, 132, 144, 164, 165, 174, 210, 213, 214, 253, 257, 259.
 CHAVARAY (Jacques et Étienne) : p. 164, 319.
 CHÉNIER (André) : p. 68, 250, 111, 128, 143, 144, 250, 256, 365, 370, 674.
 CHERBULIEZ (Victor) : p. 674.
 CHOMSKY (Noam) : p. 388.
 CIORAN (Emil) : p. 11, 556.
 CITTON (Yves) : p. 61.
 CLARETIE (Jules) : p. 229.
 CLAUDEL (Paul) : p. 35, 49, 94, 148, 512, 519, 695.
 CLAUDEL (Paul-André) : p. 33, 34, 39, 41 *sqq*, 44, 473, 527, 535, 537 *sqq*.
 CLOUARD (Henri) : p. 26, 44, 73 *sqq*, 81, 109, 119, 145, 447.
 COCTEAU (Jean) : p. 85, 129, 688.
 COHEN (Margaret) : p. 42.
 COMPAGNON (Antoine) : p. 32, 34, 38, 39, 58, 101, 124, 124, 237, 473, 474, 475, 485, 492, 502 *sqq*, 511 *sqq*, 515, 523, 526, 528, 530, 532, 534, 535, 538, 540, 552, 553, 568, 585, 589.
 CONDILLAC (Étienne Bonnot de) : p. 423, 424.
 CONSTANT (Benjamin) : p. 58, 249, 480, 520.
 CORNEILLE (Pierre) : p. 114, 164, 181 *sqq*, 245, 330, 360, 516, 674.
 COSNIER-HÉLARD (Colette) : p. 58, 541.
 COSTE (Claude) : p. 103, 467, 514 *sqq*, 536, 537, 549 *sqq*.
 CRÉBILLON (Claude-Prospér Jolyot de) : p. 79, 83, 165, 172, 195, 199, 235, 291, 365, 369, 437.
 CROS (Charles) : p. 130.
 CUES (Nicolas de) : p. 177.
 CUSTINE (Astolphe de) : p. 103.
 CYRANO DE BERGERAC (Savinien de) : p. 59, 199.

DAGEN (Jean) : p. 30.
 D'ALEMBERT (Jean le Rond) : p. 227.
 DAMOURETTE (Jacques) : p. 59, 472.
 DANIEL (R. P. Gabriel) : p. 429.
 DARMON (Jean-Charles) : p. 30, 31, 56, 99, 102, 111, 221.
 DARZENS (Rodolphe) : p. 131.
 DAUDET (Alphonse) : p. 16, 360.
 DAUDET (Léon) : p. 68, 82 *sqq*, 105, 108, 145, 410, 495.
 DAUZAT (Albert) : p. 423.
 DAVAU (M. R.) : p. 349.
 DAVID (Jacques-Louis) : p. 20, 141, 179, 395, 569.
 DÉCAUDIN (Michel) : p. 35, 77, 270.
 DEFFAND (Marquise du) : p. 195.
 DEGUY (Michel) : p. 514, 515, 535, 561, 573, 670, 699.

DELIOR (Paul) : p. 74, 232.
 DELON (Michel) : p. 30, 31, 60, 102, 139, 141, 143 *sqq.*
 DÉMOCRITE : p. 420, 644.
 DENON (Vivant) : p. 196, 594, 596.
 DÉRIEUX (Henry) : p. 74, 75, 78, 84, 182, 359, 456, 640.
 DESCARTES (René) : p. 164, 410, 429, 518, 544, 690.
 DESCAVES (Lucien) : p. 33, 130, 227.
 DESCHANEL (Émile) : p. 92, 111, 113 *sqq.*, 429.
 DES PÉRIERS (Bonaventure) : p. 213.
 DHUR (Jacques) : p. 361.
 DIDEROT (Denis) : p. 57, 80, 164, 168, 175, 176, 178, 200, 205 *sqq.*, 207, 437, 488, 618.
 DU BELLAY (Joachim) : p. 169, 178.
 DUBILLARD (Roland) : p. 703.
 DUCLOS (Charles Pinot) : p. 21, 339, 685.
 DUJARDIN (Édouard) : p. 296, 388.
 DUNAN (Renée) : p. 14, 16, 161, 255, 304, 500, 627, 705.
 DUPUY (Valérie) : p. 225.

ECO (Umberto) : p. 391, 393, 625.
 ELIOT (T. S.) : p. 43, 99, 120, 153, 521, 602, 610, 649.
 ÉPICURE : p. 166, 218, 567.
 ÉPINAY (Louise d') : p. 193.
 ÉVRARD (Laurent) : p. 675.

FAGUET (Émile) : p. 410.
 FÉNELON (François de Salignac de La Mothe-Fénelon, dit) : p. 30, 172, 207, 212, 216, 306, 373, 375, 453.
 FÉRAUD (Jean-François) : p. 223.
 FERRÉ (Fernand) : p. 275, 278, 293.
 FEUILLET (Octave) : p. 226.
 FISH (Stanley) : p. 389.
 FLAUBERT (Gustave) : p. 59, 75, 80, 115, 133, 138, 187, 190, 195, 235, 236, 240, 243, 249, 292, 351, 354, 385, 399, 414, 429 *sqq.*, 456, 612, 618.
 FONTENELLE (Bernard Le Bouyer de) : p. 66, 207.
 FORCE (Pierre) : p. 99, 111.
 FOREST (Philippe) : p. 512 *sqq.*, 519, 589.
 FORMENT (Lise) : p. 32, 120, 538, 539, 547-554.
 FOUCAULT (Michel) : p. 57, 233, 457, 507, 545, 583.
 FOUGERET DE MONBRON (Louis-Charles) : p. 318.
 FOURNIER (Nathalie) : p. 285, 290, 295-298, 308, 327, 329, 331.
 FRAGONARD (Jean-Honoré) : p. 174, 179, 317, 487, 569, 615, 620.
 FRANCE (Peter) : p. 57, 554.
 FRANK (Bernard) : p. 33.
 FROMILHAGUE (Catherine) : p. 347, 403, 405 *sqq.*, 410, 411, 412, 445, 676, 676, 683.

FURETIÈRE (Antoine) : p. 31, 222, 223, 223, 308, 310, 311.

GACHONS (Jacques des) : p. 15, 69, 398.

GADAMER (Hans-Georg) : p. 541.

GANDERAX (Louis) : p. 16, 83, 396, 398, 399, 592.

GAULTIER (Jules de) : p. 145.

GAUTIER (Judith) : p. 675.

GAUTIER (Théophile) : p. 46, 62, 80, 230, 460, 498, 674.

GÉNÉTIOT (Alain) : p. 29, 31.

GENETTE (Gérard) : p. 365-368, 368, 384, 410, 585.

GENEVOIX (Maurice) : p. 130.

GÉRARD-GAILLY (Émile) : p. 16, 17, 395, 396, 397, 556.

GHÉON (Henri) : p. 94.

GIDE (André) : p. 93-97, 106, *passim*.

GIRAUDOUX (Jean) : p. 129.

GOETHE (Johann-Wolfgang von) : p. 104, 176, 262, 360, 490.

GONCOURT (Jules et Edmond de) : p. 58, 79, 102, 128, 134, 135, 137, 225, 240, 385, 542, 623, 628, 638, 649, 663.

GOURMONT (Jean de) : p. 574, 640, 673.

GOURMONT (Remy de) : p. 25, 74, 110, 129, 227, 453, 493, 531, 643, 662.

GRACQ (Julien) : p. 27, 34, 80, 242 *sqq*, 271 *sqq*, 492, 515, 519, 528, 532, 631, 645, 671, 672, 702, 703.

GRÉARD (Octave) : p. 201.

GREGH (Fernand) : p. 15, 361, 631.

GREIMAS (Algirdas Julien) : p. 310, 320, 392.

GRICE (Paul) : p. 252, 392.

GUEZ DE BALZAC (Jean-Louis) : p. 171.

GUERLAC (Suzanne) : p. 100, 103, 124.

GUITRY (Lucien) : p. 180.

GUITRY (Sacha) : p. 41.

GUSDORF (Georges) : p. 106.

GUYAUX (André) : p. 22, 269, 359.

HALÉVY (Daniel) : p. 535.

HARTOG (François) : p. 525, 551.

HEINICH (Nathalie) : p. 485.

HENNIQUE (Léon) : p. 135.

HENRIOT (Émile) : p. 101, 113, 126, 127, 707.

HÉRACLITE : p. 420, 575, 644.

HEREDIA (José-Maria) : p. 65, 82, 128, 147, 161, 169.

HEREDIA (Marie de) : p. 15, 72, 198, ??.

HERMANT (Abel) : p. 92, 134, 328, 385, 690.

HOMÈRE : p. 13, 30, 101, 166, 167, 172, 373, 487, 557, 613, 644.

HORACE : p. 30, 394, 567, 575, 578, 658.

HUGO (Victor) : p. 54, 75, 100, 104, 112, 121, 128, 131, 239, 249, 250, 257, 277, 340, 556, 623, 674, 706.

HURET (Jules) : p. 15, 107, 115, 130, 177, 303.

HUSTON (Nancy) : p. 457 *sqq.*, 609.

HUYSMANS (Joris-Karl) : p. 137, 227, 338, 345, 493, 502, 627, 667.

JALOUX (Edmond) : p. 77, 186, 638, 707.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir) : p. 495, 563.

JAMMES (Francis) : p. 18, 77, 129, 148, 707.

JARRETY (Michel) : p. 49, 95, 102.

JARRY (Alfred) : p. 35, 410, 558.

JAURÈS (Jean) : p. 68, 491, 505, 531.

JAUSS (Hans Robert) : p. 42, 124.

JAVOUREZ (Franck) : p. 12, 17, 20, 21, 163, 169, 196, 196, 341, 360, 364, 366, 505, 585, 591, 605, 635, 656, 687.

JOUBERT (Joseph) : p. 255.

JOUHAUD (Christian) : p. 545, 611, 634, 683.

JOURDE (Pierre) : p. 37.

KALANTZIS (Alexia) : p. 22, 340.

KAUFMANN (Vincent) : p. 530, 532.

KLEIN (Étienne) : p. 37, 468, 697.

KUNDERA (Milan) : p. 11, 423, 529, 594, 596, 600, 603 *sqq.*

LA BRUYÈRE (Jean de) : p. 46, 136, 164, 189, 229, 255, 300, 329, 331, 369, 380, 410, 480, 496, 516, 544, 592, 674, 690.

LACHASSE (Pierre) : p. 88, 129, 581, 652, 707.

LACLOS (Pierre Choderlos de) : p. 163, 165, 170, 194, 195 *sqq.*, 365, 369, 674.

LACRETELLE (Jacques de) : p. 16, 22, 422.

LA FAYETTE (Comtesse de) : p. 176, 401.

LA FONTAINE (Jean de) : p. 57, 68, 130, 132, 134, 164, 176, 184, 211 *sqq.*, 214, 227, 229, 276, 294, 304, 306, 326, 326, 331, 335, 360, 362, 402, 620, 626, 632.

LAFORGUE (Jules) : p. 410, 533, 575.

LALOU (René) : p. 14, 24, 59, 66, 71, 84, 110, 427, 562, 627.

LAMARTINE (Alphonse de) : p. 100, 121, 172, 250, 517, 617, 673.

LAMY (Bernard) : p. 423.

LANDRY (Lionel) : p. 120.

LANSON (Gustave) : p. 14, 15, 28, 41, 57, 58, 63 *sqq.*, 66, 107, 110 *sqq.*, 112, 115, 171 *sqq.*, 177, 233, 238, 249, 272, 278, 340, 383, 429, 535.

LARBAUD (Valery) : p. 130.

LAUTRÉAMONT (Comte de) : p. 121, 515.

LAVEAUX (Jean-Charles) : p. 306.

LAVEDAN (Henry) : p. 617.

LA ROCHEFOUCAULD (François de) : p. 30, 57, 77, 163, 164, 183 *sqq.*, 229, 237, 255, 381, 480, 516, 642.

LASSERRE (Pierre) : p. 97, 105.

LA TAILHÈDE (Raymond de) : p. 126, 251.
 LAZARE (Bernard) : p. 246.
 LÉAUTAUD (Paul) : p. 13, 22, 383.
 LE CARDONNEL (Georges) : p. 115, 149, 539.
 LECLERC (Sébastien) : p. 370.
 LECONTE DE LISLE (Charles) : p. 49, 146, 611, 624.
 LEFÈVRE (Frédéric) : p. 15, 41, 118, 145, 395, 399.
 LE GOFFIC (Charles) : p. 64, 101, 102.
 LEGRAND (Éloi) : p. 289, 290.
 LEMAITRE (Jules) : p. 64, 67, 609.
 LEMERRE (Alphonse) : p. 72, 164, 530.
 LENCLOS (Ninon de) : p. 196.
 LESAGE (Alain-René) : p. 414.
 LIÈVRE (Pierre) : p. 336, 341.
 LITTRÉ (Émile) : p. 53, 103, 134, 230, 305, 309, 310, 311, 312, 321, 332, 333.
 LLOUVILLE (Matthieu) : p. 40, 40.
 LORRAIN (Jean) : p. 19, 79, 227, 351, 454, 493, 706.
 LOUÏS (Pierre) : p. 15, 181, 195, 196, 198, 293, 361, 533, 707.
 LUCE (Gaston) : p. 19.
 LUCIEN DE SAMOSATE : p. 207.
 LUCRÈCE : p. 21, 166, 168, 575, 636, 659.
 LYOTARD (Jean-François) : p. 38, 473, 506 *sqq.*, 550, 552.

MAETERLINCK (Maurice) : p. 337, 460.
 MAINDRON (Maurice) : p. 516.
 MAINGUÉNEAU (Dominique) : p. 347, 348, 366, 376, 393, 393, 412.
 MALHERBE (François de) : p. 30, 139, 146, 177, 295, 331, 435, 477, 568, 574, 575, 601, 620, 651.
 MALIGNON (Jean) : p. 13, 45, 360.
 MALLARMÉ (Stéphane) : p. 12, 15, 27, 41, 49, 77, 100, 128, 128, 130, 138, 147, 164, 169, 229, 234, 236, 237, 247, 249, 277, 364, 447, 461, 497, 529, 536, 581, 623, 664, 675, 686.
 MARGUERITTE (Paul) : p. 33, 484.
 MARINETTI (Filippo) : p. 36, 485, 542, 589.
 MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de) : p. 172, 445, 450, 690.
 MARMONTEL (Jean-François) : p. 61, 112, 193, 213, 240.
 MARSAN (Eugène) : p. 145.
 MARTIN DU GARD (Maurice) : p. 13, 77, 175, 399.
 MARX (William) : p. 28, 41, 131, 230, 458, 473, 527, 531, 532, 534, 538, 601, 632.
 MASSALKA (Hélène de) : p. 229.
 MASSIS (Henri) : p. 51, 66, 67 *sqq.*, 97, 102, 504, 540.
 MATTIUSSI (Laurent) : p. 536.
 MAUCLAIR (Camille) : p. 107 *sqq.*, 503 *sqq.*
 MAUPASSANT (Guy de) : p. 26, 56, 133, 214, 230.
 MAURIAC (François) : p. 36, 130, 629.

MAURIN (Mario) : p. 19, 181, 194, 245, 270, 281, 304, 340, 342, 353, 359, 425 *sqq*, 430, 441, 447 *sqq*, 452, 455, 461, 601, 650, 652, 659, 687.

MAURRAS (Charles) : p. 25, 50, 51, 54, 68, 74, 75, 80 *sqq*, 83, 84, 93 *sqq*, 101, 103, 109, 126, 144, 145, 154, 251, 359, 431, 495.

MENDÈS (Catulle) : p. 215, 623.

MÉNIPPE : p. 674.

MICHAUT (Gustave) : p. 68.

MICHELET (Jules) : p. 19, 58, 61, 232, 244, 616, 623, 639, 645, 649, 666, 696.

MIKHAËL (Éphraïm) : p. 624, 675.

MITHOUARD (Adrien) : p. 253.

MOLIÈRE : p. 19, 30, 57, 67, 74, 132, 164, 165, 176, 180 *sqq*, 184, 187, 245, 249, 284, 296, 328, 328, 330, 360, 398, 516, 634, 674.

MONTAIGNE (Michel de) : p. 19, 57, 66, 134, 164, 169, 177, 244, 255, 347, 364, 379, 499, 509, 578, 629, 645, 662.

MONTESQUIEU (Baron de) : p. 66, 88, 164, 187, 254, 394.

MONTFAUCON DE VILLARS (Henri de) : p. 199, 334, 363 *sqq*, 365.

MONTHERLAND (Henri) : p. 130.

MORAND (Paul) : p. 129, 130.

MOREAU (Pierre) : p. 92, 99, 105, 106, 118, 119 *sqq*, 577.

MÜLLER (Charles) : p. 361, 368.

MURAY (Philippe) : p. 474, 510.

MORÉAS (Jean) : p. 25, 72, 78, 94, 130, 131, 139, 142, 154, 276, 303, 310, 342, 530, 533.

MOSSA (Gustav Adolf) : p. 493.

MUN (Albert de) : p. 427, 601, 619.

MURAT (Michel) : p. 94, 97, 99, 106.

MUSIL (Robert) : p. 610.

MUSSET (Alfred de) : p. 111, 121, 122, 172, 261, 284, 658, 674.

NERVAL (Gérard de) : p. 100, 235, 250.

NIETZSCHE (Friedrich) : p. 394, 483, 503, 523, 523, 524, 551, 575.

NISARD (Désiré) : p. 228.

NOLHAC (Pierre de) : p. 63, 85, 169, 194, 379.

NOUDELMANN (François) : p. 519, 525, 562, 671.

OHNET (Georges) : p. 13, 410, 413.

ORS (Eugenio d') : p. 342.

PASCAL (Blaise) : p. 16, 57, 130, 164, 186, 244, 255, 599, 629.

PATRON (Sylvie) : p. 353.

PAULHAN (Jean) : p. 530, 535.

PAVEL (Thomas) : p. 45, 46, 467, 529, 540, 671.

PÉGUY (Charles) : p. 94, 136, 148, 476, 502, 530, 579, 585.

PÉLADAN (Joséphin) : p. 229, 493.

PELLAT (Jean-Christophe) : p. 301, 302, 303, 332, 439.

PEREC (Georges) : p. 17, 480, 558.

PERRAULT (Charles) : p. 101, 126, 183, 213 *sqq*, 374, 477.

PÉTRONE : p. 166, 225.

PEYRE (Henri) : p. 67, 117-122, 143, 222, 390, 394, 401, 495, 593.

PHILIPPE (Gilles) : p. 26, 27, 56, 65, 131, 133, 136, 141, 154, 160, 170, 222, 225, 240, 243, 244, 247, 252, 275, 276, 278, 293, 337, 343, 346, 359, 368, 426, 460, 485, 632.

PIAT (Julien) : p. 225, 240, 241, 277, 278, 289, 348, 460.

PICHON (Édouard) : p. 59, 472.

PICQ (Pascal) : p. 704.

PINDER (Wilhelm) : p. 518.

PLATON : p. 30, 164, 166, 168, 205, 484.

POEZ (Henri) : p. 606.

POGGIO BRACCIOLINI (dit le Pogge¹) : p. 20, 173.

POICTEVIN (Francis) : p. 138 *sqq*, 225, 232, 401, 623.

PONTIGGIA (Giuseppe) : p. 543.

PRÉVOST (Antoine-François, dit l'Abbé) : p. 80.

PRIGENT (Michel) : p. 31, 103.

PRINCE (Nathalie) : p. 493.

PROUST (Marcel) : p. 16, 18, 35, 68, 71, 75, 76, 94, 112 *sqq*, 117, 123, 130, 194, 225, 243, 285, 344 *sqq*, 348, 351, 368, 382, 388, 398 *sqq*, 431, 432, 437, 441, 446, 452, 460, 534, 556, 586, 609, 618, 631, 633, 634, 650 *sqq*, 651, 655, 660, 671, 672, 687.

PYRRHON : p. 420, 499.

QUIRINY (Bernard) : p. 17, 18, 33, 431, 519, 556, 703, 705, 708.

RABELAIS (François) : p. 57, 82, 164, 169, 173, 175, 177, 178, 225, 236, 245, 302, 309, 336, 362, 411, 509, 533, 558.

RACHILDE (Marguerite Eymery dite) : p. 493, 520.

RACINE (Jean) : p. 30, 44, 54, 57, 67, 68, 76, 104, 114, 121, 132, 141, 164, 176, 181 *sqq*, 227, 325, 330, 347, 349, 360, 402, 409, 516, 518, 533, 542, 556, 606, 620 *sqq*, 625, 650, 673, 674.

RAYMOND (Marcel) : p. 462.

RAYSSAC (Saint-Cyr de) : p. 624.

REBELL (Hugues) : p. 83.

REBOUX (Paul) : voir MÜLLER (Charles).

RÉGNIER (Marie de) : Voir HEREDIA (Marie de).

RÉGNIER (Mathurin) : p. 11, 146, 300.

RÉJANE : p. 180.

RENAN (Ernest) : p. 56, 61, 62, 64, 68, 88, 205, 225, 237, 252, 254, 261, 276, 504.

RENARD (Jules) : p. 13, 533.

RESTIF DE LA BRETONNE (Nicolas-Edme) : p. 196.

RETZ (Cardinal de) : p. 381.

1. Ne sont référencées que les occurrences où le Pogge est mentionné comme figure historique, non comme personnage du roman de R. Boylesve (*Les Bains de Bade*).

REVON (Maxime) : p. 151, 254, 359.
 REZA (Yasmina) : p. 514.
 RICHELET (Pierre) : p. 223.
 RICHELIEU (Cardinal de) : p. 429.
 RICHEPIN (Jean) : p. 493.
 RIEGEL (Martin) : voir PELLAT (Jean-Christophe).
 RIMBAUD (Arthur) : p. 121, 536.
 RIOUL (René) : voir PELLAT (Jean-Christophe).
 RIVAROL (Antoine de) : p. 30, 556.
 RIVIÈRE (Jacques) : p. 36, 94, 130, 534.
 ROBBE-GRILLET (Alain) : p. 308.
 ROGER (Philippe) : p. 26, 30, 97, 538.
 ROMAINS (Jules) : p. 26.
 RONSARD (Pierre de) : p. 68, 128, 164, 168 *sqq*, 236, 259, 309, 578, 620, 650, 674.
 ROPS (Félicien) : p. 493.
 ROUKHOMOVSKY (Bernard) : p. 17, 77, 171, 185 *sqq*, 394, 395, 420, 461, 516, 629, 665, 707.
 ROUSSEAU (Jean-Jacques) : p. 54, 57, 80, 109, 170, 172, 193, 207-211, 215, 249, 475, 495, 503, 511, 520, 569, 588, 641, 643, 685.
 ROUSSET (Jean) : p. 245.
 ROSNY (J.-H.) : p. 33, 225.
 RUEFF (Martin) : p. 525.
 RUFFEL (Lionel) : p. 38, 513, 514, 515, 518 *sqq*, 526.

 SADE (Marquis de) : p. 196, 198, 523.
 SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin de) : p. 25, 29, 30, 41, 55 *sqq*, 123, 521, 624, 645, 662.
 SAINT-ÉVREMOND (Charles de) : p. 66, 674.
 SAINT-POL-ROUX : p. 177.
 SAINT-SIMON (Claude-Henri de Rouvroy de) : p. 23, 27, 54, 74, 78, 132, 136, 163, 164, 192 *sqq*, 249, 331, 369, 379, 380, 429, 592, 650, 663, 666, 674, 683, 689.
 SALMON (Christian) : p. 586.
 SAND (George) : p. 54, 261.
 SARANČIĆ (Branka) : p. 54, 123 *sqq*, 152.
 SARTRE (Jean-Paul) : p. 618, 633.
 SCARRON (Paul) : p. 164, 176, 218.
 SCHLANGER (Judith) : p. 33, 39, 45, 467, 510, 543, 548, 555 *sqq*, 560, 587, 616, 631, 703, 706, 708.
 SCHOLL (Aurélien) : p. 428.
 SCHUH (Julien) : p. 126, 151.
 SCHWOB (Marcel) : p. 493, 624, 662.
 SCUDÉRY (Madeleine de) : p. 219, 380.
 SERAO (Mathilde) : p. 361.
 SERÇA (Isabelle) : p. 241, 592, 605, 651, 670, 694 *sqq*.
 SÉVIGNÉ (Marquise de) : p. 57, 74, 195, 234, 380, 642.
 SIMON (Claude) : p. 388.

STOUFFI (Gilles) : p. 388, 423 *sqq.*
 SHAKESPEARE (William) : p. 173, 181, 360, 580, 694.
 SOREL (Albert-Émile) : p. 78, 80, 234, 640.
 SOREL (Charles) : p. 218.
 SOUCHON (Paul) : p. 115.
 SOUDAY (Paul) : p. 66, 68, 122, 159, 360, 398.
 SPILLEBOUT (Gabriel) : p. 292, 300, 302, 325-335, 435.
 SPINOZA (Baruch) : p. 484.
 SPITZER (Leo) : p. 308, 316, 401 *sqq.*, 542.
 STAËL (Germaine de) : p. 54, 55, 58, 104, 106, 121, 249, 520.
 STEINER (George) : p. 388.
 STENDHAL : p. 27, 104 *sqq.*, 107, 111, 243, 249, 519, 617, 633, 702.
 SUARÈS (André) : p. 115 *sqq.*, 119, 145, 539.
 SULLY PRUDHOMME : p. 82, 498, 530, 675.
 SWINBURNE (Algernon Charles) : p. 518.

 TAINÉ (Hippolyte) : p. 29, 57, 61, 103.
 TALLEMANT DES RÉAUX (Gédéon) : p. 73, 193, 194, 249, 379, 380, 601.
 THÉRIVE (André) : p. 228, 627, 629.
 THIBAUDET (Albert) : p. 35, 94, 429, 502, 531, 616, 618.
 THIERRY (Jean-Jacques) : p. 77.
 THIERS (Adolphe) : p. 213, 226.
 TINAN (Jean de) : p. 388, 616.
 TRÉMOUILLOUX (François) : p. 17, 22, 71, 88, 253, 258, 337, 365, 396, 398.
 TRONCHET : p. 469.
 TRUC (Gonzague) : p. 18, 69, 75, 76, 77, 92, 254, 257, 365, 674.

 URFÉ (Honoré d') : p. 219, 332, 380.

 VAN DER HEUVEL (Pierre) : p. 391.
 VALÉRY (Paul) : p. 95, 118, *passim.*
 VALLERY-RADOT (Robert) : p. 142.
 VAUGELAS (Claude Favre de) : p. 59, 285, 300, 327, 331, 347, 423, 424.
 VELLAY (Charles) : p. 115, 149, 539.
 VERLAINE (Paul) : p. 130, 404, 410, 623, 624, 675.
 VIAU (Théophile de) : p. 327.
 VIBERT (Bertrand) : p. 16, 17, 18, 20, 24, 36, 78, 122, 129, 179, 215, 235, 248, 251, 344, 422, 462, 469, 482, 484, 497, 506, 517, 530, 586, 601, 618, 634, 640, 656.
 VICAIRE (Gabriel) : voir BEAUCLAIR (Henri).
 VIELÉ-GRIFFIN (Francis) : p. 15, 76, 131, 142, 182, 195, 200, 207, 246, 248, 248, 270, 297, 366, 441, 461, 493, 497, 636, 663, 664, 707.
 VIGNY (Alfred de) : p. 75, 141, 581, 602, 619, 623, 674.
 VIGUIÉ (Pierre) : p. 77, 81, 154, 705.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (Auguste) : p. 130, 337, 345, 410, 481, 584, 675.

VIOLLET-LE-DUC (Eugène) : p. 269.

VIRGILE : p. 30, 69, 370, 477, 557, 640, 673.

VISAN (Tancredi de) : p. 78, 115.

VOLTAIRE : p. 12, 19, 24, 57, 58, 66, 71, 80, 88, 148, 164, 174, 175, 177, 187, 195, 200, 200-205, 207, 213, 217, 254, 371 *sqq*, 383, 385, 389, 394, 410, 413, 414, 421, 450, 488, 508, 511, 575, 630, 641, 679, 680 *sqq*, 690, 691.

WAGNER (Richard) : p. 580.

WATTEAU (Antoine) : p. 174, 179, 285, 478, 541, 569.

WILDE (Oscar) : p. 494, 516, 689.

WYZEWA (Théodore de) : p. 131.

ZÉKIAN (Stéphane) : p. 49, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 518, 610 *sqq*, 633, 634.

ZOLA (Émile) : p. 56, 33, 65, 68, 134, 138, 187, 225, 226, 228, 257, 409, 482, 494.

ZOZIME LE PANOPOLITAIN : p. 217, 218, 287.

Table des matières

Introduction générale. Des romanciers d'un autre temps ?	11
1. Fortunes et infortunes littéraires	11
2. Pourquoi France, Régnier et Boylesve ?	18
3. Rendez-vous manqués avec la postérité – La question du classicisme	24
4. L'histoire littéraire en cause	32
5. Questions, hypothèses, démarche	43

Partie I. *En leur temps.* Situation chronologique 47

Introduction. <i>Classique</i> en 1900-1920	49
---	----

Chapitre I. Classicisme et classiques : quoi et qui ?	53
---	----

A. Le classicisme, invention du XIX ^e siècle	53
---	----

1. Le XIX ^e siècle ou le vrai Siècle de Louis XIV (et de Louis XV)	54
---	----

2. L'avènement d'une discipline, l'histoire littéraire	60
--	----

B. Anatole France ou le type du classique 1900	65
--	----

1. France, modèle classique d'une génération	65
--	----

2. France, maître de Boylesve...	69
----------------------------------	----

3. ... et de Régnier ?	71
------------------------	----

C. Régnier, Boylesve, écrivains classiques ?	75
--	----

1. Première et seconde réception de Régnier et de Boylesve	75
--	----

2. Régnier, maître de Boylesve ?	84
----------------------------------	----

D. Conclusion. La Belle Époque des classicismes	91
---	----

Chapitre II. Le classicisme, étalon des débats contemporains	99
--	----

A. Des débats à géométrie variable	100
------------------------------------	-----

1. Antagonismes. Romantique ou moderne ou symboliste <i>versus</i> classique	100
--	-----

2. Fin des antagonismes. Romantique <i>et</i> classique ?	111
---	-----

B. France, Boylesve et Régnier dans les nouvelles Querelles des Anciens et des Modernes	125
1. Des classiques romantiques... contre une certaine modernité?	125
2. Rejet des « néo-classicisms » et des « classicisms modernes » contemporains	139
3. Pour un classicisme non dogmatique	145
C. Conclusion. Classicisms modernes et classicisms anachroniques	153

Partie II. À contretemps. Des imaginaires anachroniques ? 157

Introduction. Quels classiques se veulent-ils ?	159
Chapitre III. Quelles sources ? Des lectures à l'épreuve d'imaginaires linguistiques	163
A. Quelles périodes de référence ?	165
1. Antiquité gréco-latine	165
2. XVI ^e ? XVII ^e ? XVIII ^e siècle ?	168
B. Quels auteurs et quels genres de référence ?	179
1. Racine, Molière et les dramaturges du XVII ^e siècle	180
2. La Rochefoucauld et les moralistes	183
3. Saint-Simon et les mémorialistes	192
4. Laclos et les libertins des XVII ^e et XVIII ^e siècles	195
5. Voltaire et les philosophes des Lumières	200
6. Le cas de Rousseau	207
7. La Fontaine, les fabulistes, l'apologue	211
8. Perrault et les conteurs merveilleux	213
C. Conclusion. Culture populaire, culture savante, culture mondaine	216
Chapitre IV. Autoportraits de France, Régnier et Boylesve en écrivains classiques	221
A. Anatole France ou la verve	222
1. Une verve classique ?	222
2. Une parole puissante : concision, clarté, naturel	224
3. Une « parole vivante »	227
B. Henri de Régnier ou la distinction	232
1. Une langue animée	233
2. Une prose fluide	239
3. Un style généreux	245
4. Un devenir classique ? Classique, moderne... Régnier avant tout	246
C. René Boylesve ou la politesse	252

1. La pureté sans purisme	253
2. La forme au service de l'idée	255
3. La réserve sans l'impersonnalité	256
4. Pas de raison sans émotion	260
D. Conclusion. Langue, style, écriture classique?	262
Partie III. <i>De tous les temps. Des écritures polychroniques</i>	267
Introduction. Quels classiques sont-ils?	269
Chapitre V. Emprunts classiques, dettes modernes	275
A. La part de la langue classique	275
1. À l'échelle de la phrase	277
a. Longueur de la phrase	277
b. Ordre des constituants et rupture de la phrase plane	283
c. Conjonctives <i>versus</i> tours infinitifs et nominaux	289
d. Négation	291
2. Autour du verbe	292
a. Modes, temps, aspects	292
b. Constructions verbales : cas remarquables	294
c. Position et réalisation du pronom clitique	297
3. Autour du groupe nominal	299
a. Coordination	299
b. Absence de déterminant	301
4. Lexique	303
a. Mots lexicaux	305
Henri de Régner.	305
Anatole France.	309
René Boylesve.	320
b. Mots-outils	325
Mots interrogatifs.	325
Pronoms relatifs.	325
Locutions conjonctives.	329
Prépositions.	333
B. La part de la langue moderne	336
1. Anatole France et René Boylesve : le rejet des innovations	337

2. Henri de Régner : une plume, deux encres (classique et moderne)	339
a. Deux Régner en un ?	339
b. Un classicisme de composition, revu à l'aune d'une sensibilité moderne et personnelle	341
c. Symboliste un jour... symboliste toujours ?	343
d. Stylèmes 1900 dans les romans historiques de Régner	346
Permanence d'une écriture impressionniste ?	346
Une écriture subjectiviste ?	352
C. La question du pastiche	359
1. Pasticher : qu'est-ce à dire ?	360
a. De l'imitation à l'assimilation	360
b. Pastiche, parodie, forgerie...	365
c. Des pastiches classiques ?	368
2. Lieux et enjeux du pastiche chez Régner, France et Boylesve	370
a. Des pastiches à géométrie variable	370
b. Le cas de <i>L'Escapade</i>	376
c. Le cas des <i>Mémoires de M. de Collarceaux</i>	379
d. À pastiches classiques, écrivains modernes ?	383
D. Conclusion. Des classiques en 1900 ou des modernes en costumes classiques ? ..	385
 Chapitre VI. Les vertus cohésives d'écritures pseudo-classiques	 387
A. Refonder une communauté interprétative (France, Boylesve)	389
1. Concision et présupposé	394
2. Contrastes et surprise	403
3. Détours et sous-entendu	412
B. Cohésion et cohérence chez Régner	422
1. L'écriture classique : une parade à la perte de sens ?	422
2. La manie de la subordination	428
a. De la facture classique à la phrase labyrinthique	428
b. Fleuves et cascades de propositions	431
c. Subordonnées particulières : relatives adjectives, comparatives, circons- tanciennes en <i>si</i> à valeur d'opposition	436
3. Autres structures sémantico-syntaxiques de la cohésion	439
a. À l'entame des phrases	439
b. Coutures anaphoriques	441
c. Symétrie, parallélismes, structures analogiques	446

C. Conclusion. Récit de la maîtrise (moderne) <i>versus</i> maîtrise du récit (classique)	455
---	-----

Partie IV. *Hors du temps*. Visions dyschroniques, hétérochroniques, achroniques 465

Introduction. Un autre mode d' <i>être-au-temps</i>	467
---	-----

Chapitre VII. Révisions. D'autres modèles historiques ?	473
---	-----

A. En finir avec une conception naïve de la modernité	473
---	-----

1. Le progrès en procès	476
-------------------------	-----

2. Décadents ?	492
----------------	-----

3. Antimodernes ?	502
-------------------	-----

4. Postmodernes ?	506
-------------------	-----

5. Penser le contemporain, plutôt ?	512
-------------------------------------	-----

B. Pour une autre histoire littéraire	527
---------------------------------------	-----

1. Avant-garde, arrière-garde	527
-------------------------------	-----

a. D'avant-garde ? d'arrière-garde ?	527
--------------------------------------	-----

b. De « l'arrière-garde de l'avant-garde » à « l'avant-garde de l'arrière-garde »	532
---	-----

c. D'« ailleurs-garde » ?	535
---------------------------	-----

2. Post-classicisme	538
---------------------	-----

a. Un autre régime historico-esthétique	538
---	-----

b. Proximité et distance : l' <i>aura</i> des classiques	541
--	-----

c. Le <i>post-classicisme</i> comme culture de l'écart	545
--	-----

d. La différence (Barthes), la différance (Derrida), le différend (Lyotard)	549
---	-----

C. Conclusion. Une autre histoire	551
-----------------------------------	-----

Chapitre VIII. (Pré)visions. Une autre appréhension du temps	561
--	-----

A. Alternatives	562
-----------------	-----

1. <i>Memento mori</i> et <i>carpe diem</i>	562
---	-----

2. Ligne et cercle	568
--------------------	-----

3. Temps social et temps intime	577
---------------------------------	-----

4. Histoire et mémoire	585
------------------------	-----

B. Un présent dilaté	588
----------------------	-----

1. Le temps de l'écriture et de la lecture	590
--	-----

2. Le présent gros du passé (héritage)	608
--	-----

3. Le présent gros du futur (postérité)	616
---	-----

C. Le passé vivant	634
--------------------	-----

1. Prestige du passé	635
a. Charme de ce qui a disparu	635
b. Charme de ce qui est sur le point de disparaître	642
2. Un présent hanté	650
a. Fantômes du passé	650
b. Fantômes à venir : le présent comme passé (encore) vivant	662
3. Évoquer les morts	670
a. La lecture et l'écriture comme dialogue des morts (et des vivants)	670
b. Prosopopée, apostrophe, hypotyposes	675
c. <i>Media</i> littéraires : lieux, objets, visages	683
D. Conclusion. La fin du temps ?	692
 Conclusion générale. Des écrivains pour notre temps	 701
 Bibliographie	 709
 Index des noms propres	 727