La verve dans l'œuvre critique d'Anatole France

Élodie Dufour

► To cite this version:

Élodie Dufour. La verve dans l'œuvre critique d'Anatole France. Recherches et travaux (Grenoble), 2014. hal-01895895

HAL Id: hal-01895895

<https://hal.science/hal-01895895>

Submitted on 15 Oct 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.

Recherches & Travaux

85 | 2014
La verve

La verve dans l'œuvre critique d'Anatole France

Élodie Dufour

Édition électronique

URL : [http://
recherchestravaux.revues.org/720](http://recherchestravaux.revues.org/720)
ISSN : 1969-6434

Éditeur

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques
de l'université de Grenoble

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2014
Pagination : 165-185
ISBN : 978-2-84310-291-2
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Élodie Dufour, « La verve dans l'œuvre critique d'Anatole France », *Recherches & Travaux* [En ligne],
85 | 2014, mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 03 octobre 2016. URL : [http://
recherchestravaux.revues.org/720](http://recherchestravaux.revues.org/720)

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© Recherches & Travaux

La verve dans l'œuvre critique d'Anatole France

C'est sans doute un lieu commun que de voir en Anatole France, que ce soit en bonne ou en mauvaise part, l'un des derniers classiques au sens fort du terme. Pour autant, faut-il soupçonner chez lui, 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?

Les propos qui suivent chercheront à esquisser l'imaginaire stylistique, esthétique et éthique (car les trois sont ici indissociables) qui préside à ce qu'on voudra bien considérer comme la verve francienne, si l'on admet que, même s'il n'emploie pas le terme à son compte, c'est bien une forme de verve que recherche ce prosateur avide d'émettre une « parole vivante¹ ». L'examen d'articles² dans lesquels France dissémine sa poétique permettra de comprendre ce que peut être la verve pour un « classique » de la Belle Époque et réciproquement d'élaborer la notion à travers l'une de ses réalisations les plus accomplies.

1. Expression de A. France lui-même, attribuée à l'orateur politique L. Say (*La Vie littéraire, Deuxième série*, Paris, Calmann-Lévy, 1921, p. 19 [désormais VL suivi du n°]).

2. Ces travaux s'appuieront principalement sur les quatre volumes de *La Vie littéraire*, recueils d'articles parus de 1888 à 1892, et puiseront plus ponctuellement dans ceux du *Génie latin* (1913) et dans les réflexions du *Jardin d'Épicure* (1894).

Contre la déliquescence moderne

Loin d'être une entrave à sa force expressive, cette forme de verve, issue en droite ligne d'un idéal classique, Anatole France la brandit comme l'arme ultime pour lutter contre le délitement menaçant la littérature nouvelle. Dans ses écrits critiques en effet, il semble opposer la fertilité saine et vigoureuse de son idéal stylistique et esthétique à la logorrhée enkystée des naturalistes, des symbolistes et des décadents, confondus dans une même mésestime.

Résistance aux nouveautés

Parnassien en sa jeunesse, Anatole France s'est tôt senti l'héritier des muses anciennes, regardant d'un œil méfiant les nouveautés qui se revendiquent telles. Ce faisant, il est pourtant loin d'être l'écrivain d'un autre temps. La littérature n'est pas faite que de découvreurs³, et il faut bien considérer tous ceux qui, comme lui, ont exprimé leurs réticences vis-à-vis du nouveau érigé en valeur et qui ont proclamé leur attachement aux formes du passé.

Parmi eux, Jules Huret ne ménage pas les néologismes pour épinglez les tenants de la nouvelle tendance, ces « décadents, déliquescents, symbolistes, ésotériques, verbalâtres, magistes, instrumentistes, impressionnistes⁴ ». Les réprobateurs incriminent d'abord l'obscurité des œuvres nouvelles, auxquelles ils reprochent un enlèvement verbal en même temps qu'un affaïssement de la pensée. Aussi France n'est-il guère original quand il blâme ses contemporains, dont le langage lui est aussi hermétique que celui d'étrangers : « [Les décadents] seraient Cynghalais ou Lapons, qu'ils ne me sembleraient pas plus étranges⁵. » Et la faute n'est pas seulement de goût ; elle est aussi morale car s'il « ne pardonne point aux symbolistes leur obscurité profonde⁶ », c'est bien parce qu'ils manquent de générosité, ne se donnant à comprendre qu'à un petit nombre d'initiés.

3. G. Philippe relativise 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*, Paris, PUF, 2013, p. 11-12).

4. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

5. VL2, p. 192.

6. VL2, p. 207.

En réaction à cet « impressionnisme⁷ » ambiant, à cette langue jugée retorse et compassée, c'est bien une forme de verve qu'espère sauvegarder – sinon restaurer – Anatole France. Les excroissances sauvages qui rompent l'équilibre de la phrase, les 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 rond⁸.

Apologie de la vigueur

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 ployant⁹.

S'il est 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. Significativement, l'une des rares occurrences du mot *verve* des articles de *La Vie littéraire* est associée à l'adjectif « rude¹⁰ » : 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 toutes les récriminations d'Anatole France envers 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 nuages¹¹. »

7. Sur ce style impressionniste, voir la contribution de G. Philippe, « La langue littéraire, le phénomène et la pensée » (chap. II), dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009.

8. France véhicule en cela un véritable mythe d'époque, qui n'épargne pas les métaphores morbides pour désigner la jeune génération.

9. A. France, *Le Génie latin*, Paris, Alphonse Lemerre, 1913, p. 79.

10. *VL*1, p. 232.

11. *VL*3, p. 265.

Les griefs de France contre ses adversaires sont de double nature. En premier lieu, c'est leur dispersion qu'il attaque. Les naturalistes en particulier porteraient un trop grand soin aux détails, ce dont souffrirait le tableau général. Si l'excès de précision nuit à la vue d'ensemble, c'est qu'il disperse l'attention et confond les lignes de composition dans d'infimes attentions myopes. C'est principalement pour ces raisons que France éreinte le roman du naturaliste Abel Hermant, *Le Cavalier Miserey* : « 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 pudeur¹² ». Il s'en justifie ainsi :

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.

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 vétilles et incapable de prendre de la hauteur, en porte les stigmates. 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 parties¹³. » 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 s'il en est. 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 littéraire¹⁴ ». 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 prétérition un rien insolente : « 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

12. VL1, p. 78.

13. VL1, p. 79.

14. VL3, p. 142-143.

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 chers à France.

Une parole dense et mesurée : l'idéal classique

D'un bon usage de la verve

Ses contemporains ne lui inspirant qu'inquiétude, c'est vers les idéaux des XVII^e et XVIII^e siècles que se tourne Anatole France. Qu'on ne s'y trompe pas pourtant : si France se penche vers le passé, ce n'est pas pour assouvir quelque caprice rétrograde, mais parce que les formes qui ont traversé les siècles sont réputées immortelles :

Tout ce qui ne vaut que par la nouveauté du tour et par un certain goût de l'art vieillit vite. La mode artiste passe comme toutes les autres modes¹⁵.

Il ne faut d'ailleurs pas croire qu'il loue l'ensemble des productions classiques sans discernement. Les critères de choix sont les mêmes que ceux qui dirigent ses goûts contemporains. Ainsi, il préfère l'«excellente prose, pleine, drue, d'une belle venue et d'une franche allure¹⁶» que Paul Scarron emprunte prétendument aux Halles, à l'expression maniérée des précieux, dont il pastiche plaisamment l'emphase :

L'hôtel de Rambouillet, qui donnait le ton, faisait prévaloir un langage très noble, parfaitement mal approprié aux besoins de l'humanité en ce monde sublunaire. [...] 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 soleils¹⁷.

C'est ici qu'il faut tâcher d'éclaircir un double paradoxe. D'abord, Gilles Philippe, dans *Le rêve du style parfait*, souligne l'idée que le «style parfait» convoité par Anatole France est paradoxalement un style dépourvu de style,

15. A. France, *Le Jardin d'Épicure*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, p. 80-81.

16. *Le Génie latin*, ouvr. cité, p. 76.

17. *Ibid.*, p. 54.

désingularisé. C'est à ce prix, ajouterait France, qu'une œuvre est impérissable. Dès lors, comment parler de verve, si la verve tient 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 constitutives 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 l'entendre. D'abord, de façon systématique, la verve *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. Richelet¹⁸ la définit ainsi comme une forme d'« enthousiasme », de « feu d'esprit qui échauffe l'imagination du Poète lorsqu'il compose », ce que corrobore Furetière¹⁹ lorsqu'il en rappelle l'étymologie : « 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'Académie²⁰ est peut-être moins mystique : d'après lui 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 Musicien²¹ ». Dans tous les cas, elle est dans l'homme avant d'être dans sa parole, d'où on peut conclure qu'elle pourrait aussi bien, à la rigueur, s'exprimer dans un style sobre, sinon impersonnel.

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.* » Aussi 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 bizarreries²² », et peut même confiner à

18. P. Richelet, *Dictionnaire françois*, 1679.

19. A. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

20. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694.

21. J.-F. Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, 1788.

22. *Ibid.*

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 donc concevoir une verve d'une nature particulière, une sorte d'énergie qui trouverait précisément sa force dans la retenue²³, et qui, pour être à l'origine de la parole de l'écrivain, ne doit pas l'affecter 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.

Qualité contre quantité

Aux classiques, qu'il avoue peu ou prou prendre en modèles, France emprunte effectivement sa représentation de la bonne expression. Sans doute l'écrivain est-il d'ailleurs plus tributaire d'un imaginaire classique de la verve qu'il n'emprunte effectivement leur verve aux classiques, telle qu'elle se manifeste en pratique, et Gilles Philippe a raison de rappeler que France et d'autres prétendus classiques (Renan, Gide, Camus) « seraient classiques, non par leur écriture, mais par leurs valeurs et leur posture²⁴ ». Soyons donc circonspects.

Un véritable culte du synthétique semble pourtant régir l'idéal stylistique de l'académicien. L'apologue qu'il reprend à l'abbé Blanchet, dans un article sur Thiers, le signifie bien. Il y est question d'un jeune prince perse qui prétend apprendre l'histoire pour tirer du passé des enseignements sur la conduite à tenir. Au bout de trente ans, ils présentent au roi 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 réduite à 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 :

23. C'est précisément ce que ses contemporains saluaient chez lui : « Comme styliste, [France] a une très grande qualité : la richesse dans la mesure. » (Henri Sensine, *Chrestomathie française du XIX^e siècle (prosateurs)*, 6^e éd., Paris, Payot, 1914, p. 548, cité par G. Philippe, *Le rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013, p. 76.)

24. G. Philippe, *ibid.*, p. 12. G. Philippe, reformulant des interrogations de F. Ferré en 1928, 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 ? » (p. 84).

- 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*²⁵.

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 vain bavardage. La fascination mêlée de hantise qu'exercent sur France les bibliothèques, objet de prédilection de sa mythologie personnelle, le dit assez, 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.²⁶ » 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 « naturels²⁷ ». Il assure également que « le vrai génie français est prompt et concis », et qu'« on peut beaucoup dire en un petit nombre de pages²⁸ ».

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 *La Termite* : le style en est encombré et « chaque phrase ressemble à une voiture de déménagement²⁹ ». Dans une formidable gradation à la fin de laquelle il raille impitoyablement le titre de l'œuvre, France fustige un roman trop enclin à l'éparpillement, péché suprême : « 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 immondes³⁰. »

Il ne faudrait pourtant pas confondre les longueurs incriminées avec le style ample que France apprécie par ailleurs. Julien Piat³¹ 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

25. VL1, p. 248.

26. VL1, p. VIII.

27. VL2, p. 104.

28. VL2, p. 196.

29. VL3, p. 283.

30. VL3, p. 277.

31. J. Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), dans *La langue littéraire*, ouvr. cité, 2009.

que la deuxième, d'une organisation plus lâche et volontiers énumérative, se dissout en « allongeoils » 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 dessinés³².

Simplicité, clarté³³, naturel

À l'instar des maîtres qu'il se donne, France affirme partout son amour de la simplicité et de la clarté. Excepté peut-être Rabelais, dont l'abondance est rachetée par la bonhomie, les auteurs qu'il affectionne se distinguent par la 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 brusque³⁴ », 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 nerf³⁵ ». En guise d'illustration de cette faiblesse, il cite un 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

32. France est-il vraiment classique par le style ? Sur ce débat, voir le chapitre III « Anatole France et la petite écolière ». G. Philippe y rapporte les propos de F. Ferré (« Sur le style d'Anatole France », *Les Primaires*, vol. XII, n° 1, octobre 1928), qui affirme que « si l'on considère sa structure interne, il faut bien convenir que la phrase d'Anatole France est quelque chose d'entièrement original, qu'elle n'a rien à voir, en tous cas avec celle d'un La Bruyère ou d'un Bossuet, ni même, malgré les apparences, avec celle d'un Voltaire », en ce qu'elle ne s'ordonnerait pas autour du verbe comme la phrase classique. G. Philippe le contredit : France aurait au contraire rendu sa force au verbe, attentif par ailleurs à limiter les adjectifs. Il s'accorde pourtant sur un point avec F. Ferré, dont il reproduit les propos : « la phrase française classique est la période – la phrase nombreuse, architecturale, chevillée de conjonctions et de pronoms relatifs, soigneusement coordonnée au contexte. 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 conjonctive. » Mais il en nuance la portée : le style de France n'est certes pas périodique, mais on ne saurait réduire le style classique à la période.

33. 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*, ouvr. cité, p. 82-83.)

34. VLI, p. 243.

35. VLI, p. 249.

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 délices³⁶.

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 ? La multiplication des adjectifs ? La progression pesante de la deuxième phrase ? 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 « mouvement³⁷ », ce qui confirme l'idée que la verve, pour France, est en grande partie indépendante du style.

Le sens de la mesure, ainsi, se traduit en termes esthétiques, et France n'a de cesse de promouvoir le « bon goût » cher aux classiques. Les romans de Zola, cibles privilégiées, pèchent par « trop de bruit et d'éclat³⁸ », 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 français contre lequel on commet de toutes parts tant et de si monstrueux attentats³⁹ ».

L'objectif est strictement le même que celui d'un Boileau : loin d'affirmer comme ses contemporains que « la nature a fait son temps », c'est bien le naturel qui est visé. 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 achever⁴⁰ », c'est précisément ce qui manque aux naturalistes, chez qui « le procédé [...] est toujours visible, l'effet toujours outré⁴¹ ».

C'est bien 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 un certain imaginaire du *xxi^e* siècle ; bien au contraire, elle se signale par sa « jeunesse⁴² » et c'est pourquoi, tout en louant les termes anciens

36. *VL1*, p. 249-250.

37. *Ibid.*

38. *VL2*, p. 285.

39. *VL2*, p. 344-345.

40. *VL3*, p. 48.

41. *VL2*, p. 196.

42. Le mot est prononcé à propos de la langue Racine (*Le Génie latin*, ouvr. cité, p. 199).

dont use La Fontaine et sa répugnance à former des néologismes, France salue avant tout son style « vif, hardi, naïf⁴³, court », qui puise allègrement dans la langue vivace et verte du fond populaire.

La « parole vivante » : renouer avec l'acte de dire

Les sources vives de la langue

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 de ce 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 langues. Il les fait imagées et claires, vives et frappantes. Si les savants les faisaient, elles seraient sourdes et lourdes⁴⁴. » 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 arbitraires. Il le laisse clairement entendre dans *Le Jardin d'Épicure*, où il raille l'ambition des métaphysiciens, qui prétendent explorer l'univers invisible dans un langage supraterrrestre : 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 relâchées⁴⁵ ».

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 candeur⁴⁶. 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 écrite⁴⁷ ». 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 :

43. Faut-il rappeler l'étymologie de *naïf*, qui, hérité de *nativus*, renvoie à la *naissance* de la langue ?

44. *VL1*, p. 297.

45. A. France, *Le Jardin d'Épicure*, ouvr. cité, p. 62.

46. 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.

47. *VL4*, p. 150.

Gardons-nous d'écrire trop bien. C'est la pire manière qu'il y ait d'écrire. Les langues sont des créations spontanées ; elles sont l'œuvre des peuples. Il ne faut pas les employer avec trop de raffinement. Elles ont par elles-mêmes un goût robuste de terroir : on ne gagne rien à les musquer⁴⁸.

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.

Contre une rhétorique apprise : la pensée avant les mots

Une forme de verve au sens d'« inspiration » ou d'« imagination créatrice » sous-tend bel et bien l'idéal littéraire de l'académicien. En effet, avant le style, avant les mots, c'est une pensée qui est à l'œuvre, idée toute classique⁴⁹ qui devient 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 anime⁵⁰. » En conséquence, si Zola choisit les mots les plus laids, c'est bien parce qu'il « ignore la beauté des mots comme il ignore la beauté des choses⁵¹ », ce qui confirme l'idée que l'auteur n'est pas très éloigné d'une conception archaïque de la langue, identifiant le mot et la chose.

Dès lors, malgré une formation rhétorique, que sa génération d'écrivains 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 pensée⁵² ». 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 femmes⁵³ et les militaires⁵⁴, car leur pensée n'a pas été bridée par le carcan de l'éloquence scolaire, qui éteint la verve en asséchant le style.

48. VL2, p. 213.

49. D. Nisard oppose ainsi les classiques aux décadents : « Le classique va de la chose au mot, le décadent va du mot à la chose. » (Cité par J. de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres/essais, 2011.)

50. VLI, p. 164.

51. VLI, p. 233.

52. VL2, p. 254.

53. « Hélène de Massalka écrivait très bien. La raison en est qu'elle sentait fortement et n'avait pas appris le beau style » (VLI, p. 38).

54. 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. » (VLI, p. 139-140.)

Pour une parole transitive

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 générosité⁵⁵ première en même tant que sa santé évocatoire.

Pour être fine, l'ironie est mordante lorsqu'il dénonce les torts de ses jeunes contemporains :

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 syllabes⁵⁶.

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 papier⁵⁷ », de même que ces œuvres nouvelles qui semblent n'avoir d'autre fin qu'elles-mêmes⁵⁸. Cet ancien parnassien en viendrait 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 formule de Théophile Gautier⁵⁹ : « Je crois qu'il est plus sage de planter des choux que de faire des livres⁶⁰. » Écrire

55. L'« ésotérique » J. 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.)

56. VL2 p. 210. France reproduit ensuite 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)

57. VLI, p. V.

58. À ceux qui plaignent 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. » (*Le Jardin d'Épicure*, ouvr. cité, p. 85.)

59. « 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. » (T. Gautier, préface à *Mademoiselle de Maupin*, 1835.)

60. VLI, p. V.

n'est excusable qu'à la condition de produire une œuvre vive, sous l'emprise d'une verve qui a à voir avec 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 vie⁶¹ », 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 surnaturelles⁶².

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.

Frapper l'imagination

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 évocateur⁶³.

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 évanescences 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'imagination⁶⁴. 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.

61. *VL1*, p. VII.

62. *VL1*, p. VII-VIII.

63. *Le Jardin d'Épicure*, ouvr. cité, p. 73.

64. C'est une tendance qu'il loue également chez autrui. Barbey d'Aurevilly le fascine ainsi par sa conversation « éblouissante d'images » (*VL3*, p. 41).

– 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 vérité⁶⁵. [...]

Cette manière, très éloignée de celle des positivistes d'alors, dont France déplore l'hégémonie, est proche 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.

Manifestations de la verve francienne

Pour compléter cet aperçu de la verve telle qu'elle se traduit chez Anatole France, il convient d'en chercher des manifestations dans ses tours de pensée et d'écriture. Selon ses propres préconisations, cette verve s'exprime dans une expression toujours dense et concise. À ce titre, elle n'est sans doute pas sans rapport avec les saillies qu'affectionnaient les beaux esprits du XVIII^e siècle. Mais elle n'a pas vocation à se figer en formules ou en aphorismes, aussi brillants soient-ils, car elle aspire avant tout à 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*⁶⁶. 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 phonétique⁶⁷ ». Ce qui fait la force de

65. *VL1*, p. 183-184.

66. P. Van den Heuvel, *Parole, mot, silence*, Paris, José Corti, 1985.

67. *Ibid.*, p. 47.

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'émission.

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 expressives⁶⁸.

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 défectueux 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 dialogique⁶⁹ ?

De tels enjeux sont sans doute à l'horizon d'une verve francienne, et il faudra être attentif aux solutions trouvées par l'écrivain pour rendre aux mots une forme de spontanéité et faire de l'écrit un échange vivant⁷⁰.

L'art de la surprise

« [L'écrivain] n'exigera point l'attention ; il la surprendra⁷¹. » Ce programme semble bien celui d'un honnête homme qui, pour briller, se fait un devoir de ne jamais ennuyer. Comme chez les classiques, la conversation semble le modèle ultime. France lui emprunte une certaine désinvolture et sa légèreté de ton, mais ne s'en tient pas aux codifications sophistiquées qui verrouillaient toute véritable spontanéité dans les salons de l'Ancien Régime.

Pour surprendre, 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. En voici quelques exemples. 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 lit⁷². » Dans une pensée à deux temps, la proposition « mais il les lit » reprogramme le sens de la proposition « il ne vend

68. *Ibid.*, p. 48.

69. *Ibid.*, p. 48.

70. De toute évidence en effet, France troque l'idéal *oratoire* des classiques contre un idéal *oral*.

71. VL2, p. 108.

72. VLI, p. 109.

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.

Le phénomène est récurrent. «Il l'aima, l'épousa et l'aima encore⁷³», écrit-il 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. 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 jamais⁷⁴.

Dans une lecture rétrospective, on comprend toute la malice du qualificatif «*bon* prêtre», qui honore davantage l'opiniâtreté du brave homme que ses talents de catéchiste.

Par ailleurs, pour étonner, Anatole France ne fait pas toujours l'économie d'un certain excès, 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 Ohnet⁷⁵», 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 perfection. C'est du génie cela⁷⁶.

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 *Salammbo*, 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'âme⁷⁷.»

73. VL2, p. III.

74. VL4, p. 2.

75. VL2, p. 56.

76. VL2, p. 59.

77. VL3, p. 299.

Force et justesse des associations

Sûrement y a-t-il encore dans les exemples qui précèdent quelque chose de bien mesuré et au fond de bien calculé, qui s'accorde difficilement avec le sème d'excès que comprend le mot *verve*. Là où la verve francienne s'exprime peut-être le mieux, c'est certainement dans les analogies qu'il opère avec brio, et dont la friction produit l'étincelle recherchée. Sans doute ne pourra-t-on pas toujours l'évaluer en termes classiques, puisqu'il s'agit ici de déterminer ce qui passe la mesure chez un homme qui ne cesse pourtant de la prôner. Sans jamais être sentencieux ni systématique, France fait preuve d'un sens sûr de la trouvaille – qui n'appartient donc pas en propre aux Surréalistes, si sévères pourtant avec celui en qui ils ont vus un « cadavre⁷⁸ » des lettres. Ce sens de trouvaille passe notamment par un 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 crapule⁷⁹ ». *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 couleur⁸⁰. »

Plus généralement, la justesse des analogies donne de la force à toutes 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 botaniste⁸¹.

[Sur l'histoire narrative, opposée à l'histoire positive] Elle est un portrait. Votre histoire statistique ne sera jamais qu'une autopsie⁸².

[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 coiffeurs⁸³.

Même lorsqu'il 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, non sans la mauvaise foi d'un décalage

78. Voir le virulent pamphlet collectif « Un cadavre » (Neuilly-sur-Seine, Imprimerie Spéciale du Cadavre, 1924) tract publié à l'occasion de la mort d'Anatole France.

79. VL1, p. 235.

80. VL3, p. 259.

81. VL1, p. 113.

82. VL2, p. 124 (chute de l'article).

83. VL2, p. 64 (chute de l'article).

burlesque : « En ce temps-là Dieu expliquait tout. Depuis, quelques-uns ont remplacé Dieu par le protoplasma et par la cellule germinative⁸⁴. »

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 est particulièrement saisissant. Il s'exprime dans un style nerveux et haché, et 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-même⁸⁵.

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. Classique encore ou moderne malgré tout, la verve francienne a décidément l'art de se tenir sur le fil.

Verve et ironie

En somme, il semble que la verve francienne réside notablement dans son ironie plus ou moins douce. Mais celle-ci a pour particularité de ne jamais (ou rarement) disqualifier l'opinion d'autrui dans un mépris radical. Si France 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 tînt la poutre pour une vaine et inintelligible apparence. Il aurait craint naturellement de prendre du coup l'apparence d'un homme écrasé⁸⁶.

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 sottise ignorance⁸⁷ », dit-il à propos de l'âme de saint Louis. Si la « sottise ignorance » relève bien de l'opinion des occultistes, le contraste avec celui de l'incrédule,

84. VL3, p. 192.

85. VL3, p. 309.

86. VL1, p. 102-103.

87. VL1, p. 123.

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.

Comme toute forme d'ironie, celle-ci repose nécessairement sur une complicité avec le lecteur. Par surcroît, si sa pensée est synthétique, si son expression est volontiers elliptique, c'est bien parce que cet humaniste accorde toute sa confiance à qui le lit. La politesse est exquise, qui consiste à ne pas expliciter tous les sous-entendus, à ne pas livrer toutes les connections logiques (France fait un usage massif de l'asyndète), pour laisser au lecteur le plaisir d'exercer son intelligence et, devenu son complice, de le deviner à demi-mot.

Certes, cette politesse toute classique éloigne cet héritier de Racine de la verve plus agressive d'un Céline ou de la véhémence corrosive d'un Philippe Muray. Probablement le paradoxe est-il de taille, qui consiste à admettre l'idée d'une verve somme toute courtoise et de bon ton. C'est que cette forme de verve se trouve plutôt, en définitive, dans la densité énergétique et dans l'effervescence imaginative d'une parole qui s'efforce de simuler une forme d'oralité, tant dans la collaboration étroite qu'elle demande au lecteur que dans une forme de dialogisme ménagé par l'intégration de discours concurrents.

Au terme de cette tentative de saisir quelque chose de la verve telle qu'elle semble se définir et se manifester chez Anatole France, on aura été sensible à la vitalité qui, toujours, est au cœur de ses préoccupations et à l'horizon de ses choix, et qui se veut un remède à la maladie affectant la manière nouvelle. Se vouloir classique, en pleine modernité, ce n'est donc pas être un conservateur docile – politiquement ce fervent dreyfusard ne l'est d'ailleurs en rien – mais au contraire un objecteur critique, un opposant féroce à la modernité lorsqu'elle n'est qu'obéissance passive et lâche à la loi tyrannique du nouveau. S'il existe bien, comme le propose Gilles Philippe, deux attitudes à l'égard de la langue – celle qui en use comme d'un *laboratoire* et celle qui en fait au contraire un *conservatoire* – alors on sera bien embarrassé de circonscrire trop définitivement Anatole France dans l'une ou l'autre de ces attitudes. Si sa farouche méfiance envers toute forme de progressisme l'empêche de figurer parmi les premiers, on ne saurait toutefois réduire sa verve à ses emprunts classiques, bien qu'ils supportent l'imaginaire linguistique de l'auteur en inscrivant sa faconde dans une tradition de haut lignage. France est un esprit trop libre, semble-t-il, pour ne pas s'affranchir des règles trop contraignantes qui ruineraient son élan verbal. La fidélité réelle de France aux préceptes classiques mériterait pourtant une étude stylistique approfondie. Cet idéal classicisant affiché dans ses essais, France le met-il vraiment en application dans ses romans, dans ses nouvelles ?

Y a-t-il chez lui concordance ou disjonction entre la théorie et la pratique ? La question mériterait une étude minutieuse, qui excède cet article, d'autant plus que, comme le soulignent bien des exégètes d'Anatole France, il est souvent difficile de cerner le « style francien », brouillé par une importante propension au pastiche. Faut-il alors envisager deux verves franciennes – la première, qui s'efforcerait de concilier un profond attachement aux valeurs classiques et une tendance naturelle à la volubilité (dont l'heureux mélange produirait cette énergie que nous avons tenté de mettre au jour) – et la seconde, qui céderait à une loquacité plus exubérante, et trouverait son excuse en se déportant dans le dialogue de personnages bavards comme le professeur Bergeret ou l'abbé Coignard ?

Toujours est-il que, derrière ces aspirations stylistiques et esthétiques, c'est toute une vision du monde qui se déploie et qui tient la vitalité pour une valeur primordiale. Les emprunts classiques demeurent donc sélectifs et, loin d'être un conservateur infécond, France pourrait bien anticiper au contraire le vitalisme qui caractérisera la génération suivante, celle qui, à la suite d'un André Gide, se lassera des raffinements livresques des symbolistes et de la morbidité complaisante des décadents.