



Fabula / Les Colloques
Littérature et caricature (XIXe-XXIe siècles)

Anatole France caricaturiste ?

Guillaume Métayer



Pour citer cet article

Guillaume Métayer, « Anatole France caricaturiste ? », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et caricature (XIXe-XXIe siècles) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6895.php>, article mis en ligne le 02 Décembre 2020, consulté le 25 Avril 2024

Anatole France caricaturiste ?

Guillaume Métayer

Travailler sur Anatole France est, pour plus qu'un autre écrivain peut-être, indissociable de la nécessité de porter un regard au second degré sur sa réception. En effet, France est probablement le seul écrivain qui connut à la fois, en un temps si rapide et de manière si durable, un tel excès d'honneur suivi d'une telle indignité, à peine relativisée par la panthéonisation dans un célèbre papier Bible entre le milieu des années 1980 et le milieu des années 1990. De fait, les critiques sont légion qui, en son temps, avaient voulu voir dans cet Académicien et Prix Nobel de littérature (1921), le plus grand des écrivains français vivants, voire le plus grand de tous les temps. Or, le récent bruit autour de son apparition inattendue au baccalauréat le montre : ce classique a déserté les classes.

On peut donc adopter comme problématique générale pour approcher son œuvre ce basculement brutal et y lire sinon le schéma d'une « dialectique tragique », du moins la logique d'un retournement à la mesure d'un changement de front des valeurs littéraires : le renversement de toutes ses qualités exaltées à son époque en des défauts épinglés par l'époque suivante, sans que les périodes plus tardives aient (encore ?) rectifié ce premier purgatoire.

Romans sans images ?

Dans cette machine de l'oubli, nul doute qu'une prime réception néo-idéaliste en littérature a joué un rôle crucial. Elle exprime une réaction antiréaliste, antimatérialiste et, plus encore, antinaturaliste. Elle vit dans l'œuvre de France une aubaine pour ce programme et caractérisa l'écrivain, à l'inverse de la fameuse formule de Gautier, ce maître du Parnasse dont on essayait de sortir, comme un auteur qui « vit peu du monde extérieur, et le réfléchit en pensées, non en images ». Cette phrase est du jeune Barrès¹, qui entre dans la carrière littéraire par une étude sur France, publiée chez les Charavay, amis du futur auteur de *Thaïs*, auquel ils avaient d'ailleurs confié la direction d'une collection patrimoniale au nom éloquent, « La Bibliothèque des Français ».

¹ Maurice Barrès, *Anatole France*, Paris, Charavay frères, 1883, p. 9.

Longtemps, pour cette critique, France, qui n'est pas encore dreyfusard et qui d'ailleurs évolua favorablement au sujet de l'auteur de *Nana* avant de se reconnaître des convergences politiques avec lui, est l'anti-Zola : avant même les charges violentes des premiers articles de la *Vie littéraire* contre lui, contre *La Terre* en particulier², France leur apparaîtrait comme l'écrivain qui ne se permet ni grossièreté, ni avilissement, et garde toujours à l'esprit l'exigence du « goût ». Barrès évoque en 1883 à propos de son aîné encore jeune « cette crainte de l'excessif, même dans la charge, ce souci de plaire, cette indulgence qui traite les pires gredins en des drôles très divertissants ». Les termes sont intéressants. Outre que la « charge » renvoie évidemment, ne serait-ce que par le biais de l'étymologie, à la notion de « caricature³ », le lien explicite de contraste qu'établit Barrès entre le concept moral d'« indulgence », attitude caractéristique de celui que l'on appelait le « bon Maître » et qui célébra comme « bonnes conseillères » « l'Ironie et la Pitié⁴ », est significatif. De même, le rejet de l'« excessif » inscrit en creux le débat antiréaliste dans une éthique et une esthétique de la mesure qui révèle la mobilisation, encore embryonnaire, d'un idéal classique.

Le France de 1883 n'est toutefois encore qu'un écrivain qui, bien qu'il approche les quarante ans et « le milieu du chemin de la vie » qu'il mettra bientôt en scène dans *Le Livre de mon ami*⁵, n'a pas encore donné toute la portée de son talent, pas plus qu'il n'en a déployé, loin s'en faut, toutes les potentialités. Il faut attendre l'Affaire Dreyfus pour qu'il quitte tout à fait la tour d'ivoire de son scepticisme souriant et, intellectuel engagé, puisse devenir susceptible d'une littérature moins tranquille où la fadeur volontaire, sœur de celle de Verlaine en vers, laisse parfois la place à des formes et des couleurs plus fortes. France toutefois ne se transforme pas du tout au tout, loin de là, et son œuvre pose justement la question des relations difficiles, sinon des liaisons dangereuses entre caricature et classicisme, ou plutôt, en l'espèce, néo-classicisme. La question se pose de façon d'autant plus aiguë et légitime que, contrairement à son maître Voltaire, France, resté esthète après le Parnasse, est un véritable amateur d'art qui thématise avec insistance la question des arts visuels⁶. Il se situerait donc *a priori* à une place à déterminer entre l'usage

² La *Vie littéraire* contient quatre articles sur Zola : « La Terre » (*Le Temps*, 28 août et 4 septembre 1887, 1ère série ; « La Pureté de M. Zola », *Le Temps*, 21 octobre 1888, 2e série ; « L'Argent », *Le Temps*, 22 mars 1891, 5e série ; « La Débâcle », *Le Temps*, 26 juin 1892, 6e série). Voir <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/> pour les 5 premières séries et les *Œuvres complètes*, éd. Jacques Suffel, ill. Charles Bardett, *La Vie littéraire*, Évreux, Le Cercle du Bibliophile, 1970 pour la 6e.

³ « Empr. à l'ital. *caricatura* (dér. du part. passé de *caricare* « charger (au propre et au fig.) » avec suff. *-ura*, v. suff. *-ure*, proprement « action de charger, charge » ; « portrait ridicule en raison de l'exagération des traits » dep. le xvii^es. (Baldinucci ds Batt.) » (<https://www.cnrtl.fr/definition/caricature>).

⁴ Anatole France, *Le Jardin d'Épiculture*, Paris, Calmann-Lévy, 1895 [6e éd.], p. 122.

⁵ Voir Anatole France, *Œuvres*, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1994, 4 vol., ici vol. I, p. 433. Édition ci-après nommée OC, suivi du chiffre romain du volume et du chiffre arabe de la page.

⁶ Voir par exemple la partie de campagne des *Dieux ont soif* toute entière placée sous le signe de la peinture (ch. X ; OC, IV, p. 503-519).

voltairien de la caricature verbale – engageant la question de ses renvois ecphrastiques éventuels, de son réemploi d'un trésor allégorique constitué, voire de son imaginaire poétique propre – et l'obsolescence de la rhétorique et poétique de l'allégorie compensée par une connaissance et un usage littéraire d'œuvres graphiques particulières.

Le problème s'aggrave lorsque nous savons que, parmi ces œuvres et ces auteurs précis, l'« artiste préféré⁷ » de France est Pierre-Paul Prud'hon, un peintre dont il a écrit avec passion la biographie à la fin de sa vie⁸ et qui, à bien des égards, est l'anti-David, le maître de l'inquisiteur terroriste des *Dieux ont soif*, Évariste Gamelin. Nous sommes là bien loin de la caricature. Certes, nous savons depuis les Carrache⁹ que la construction de l'art caricatural va de pair avec l'élévation idéal de l'art, dont il est, plus que le contrecoup, le contrepoint logique. Mais est-ce bien le cas chez France, avons-nous affaire à une œuvre clivant deux extrêmes qui se répondent analogiquement ? Cet « Anatole France polémiste » dont parlait Marie-Claire Bancquart ne correspond-il qu'à un côté de son œuvre, tandis que l'autre serait voué à l'exaltation d'un Beau idéal ? Ou bien France a-t-il trouvé des manières de polémiquer sans caricaturer, ou de caricaturer sans charger ? En somme : comment s'établit le compromis entre néo-classicisme et polémique de l'intellectuel engagé ?

Deux canards

Je commencerai par dissiper brièvement deux canards au sujet d'Anatole France et le premier d'entre eux concerne fort logiquement *Le Canard enchaîné*. On lit sur *wikipedia*, mais aussi dans *l'Encyclopaedia universalis*, que France participait au journal satirique – ce qui aurait pu constituer l'indice d'une œuvre Janus, idéale d'un côté, caricaturiste de l'autre. Certes, France connaît H.-P. Gassier, certes quelques lettres de lui adressées à France sont conservées à la BnF¹⁰, mais cette collaboration n'apparaît pas dans la bibliographie minutieuse de Talvart et Place¹¹, ni dans les

⁷ Marie-Claire Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 300.

⁸ « Pierre-Paul Prud'hon », *L'Illustration*, 2 décembre 1910.

⁹ « Il est significatif de constater que les premières caricatures sont le fait de ceux qui ont le plus concouru à idéaliser le portrait et à en fixer les règles : Léonard de Vinci et les frères Carracche, comme si ces artistes avaient voulu créer le maximum d'écart entre la plus grande beauté possible et la plus grande laideur, celle-ci servant peut-être de pierre de touche à celle-là. » et « Ainsi la caricature est-elle à la fois le lieu d'une fracture dans la représentation, où elle joue le rôle de « double » par rapport aux conventions du portrait, et la continuité modifiée d'une composante de l'esprit humain – la satire. Elle est donc, par excellence, le domaine des doubles, double du portrait et double du témoignage écrit et parlé. » (Marc Thivolet, article « Caricature » de *l'Encyclopaedia universalis*, voir : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/caricature/>).

¹⁰ Henri Paul Gassier : Lettres (Naf 15434, ff.170-174); Dessin (Naf 15434, f.175). Voir : <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0051032>

¹¹ Hector Talvart et Joseph Place, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française. Anatole France*, avec la collaboration de Léon Carias et de Jacques Lion, Paris, Aux Horizons de France, 1937.

près de 800 pages de l'histoire du journal¹². La société des amis d'Anatole France se contentait d'écrire : « *Le Canard Enchaîné*, dont Anatole France faisait ses délices¹³ ». Rien de surprenant quand on connaît le scepticisme de France au sujet de la Grande Guerre, sensible notamment dans sa correspondance avec Dell¹⁴, et sa colère contre la propagande et la censure. Henri Jeanson indique aussi cette proximité¹⁵. En fait, France a simplement fait savoir qu'il aimait le *Canard enchaîné*, qui n'a pas manqué de s'en prévaloir en février 1917 sous le titre « le journal que lit Anatole France¹⁶ ».

Le deuxième canard, ou en tout cas la fausse piste, concerne un autre célèbre journal satirique, *L'Assiette au beurre* auquel on sait qu'Anatole France a collaboré. Là encore, la relation est faite de solidarité et de relative distance.

Le fondateur du journal, le natif de Hongrie Samuel-Sigismond Schwarz, a certes tenté d'enrôler l'écrivain¹⁷ mais si l'on en croit les bibliographies¹⁸ et les reproductions sur le site Gallica, celui-ci ne semble avoir donné qu'un seul écrit au journal. Il est vrai qu'il y a très peu de textes dans *L'Assiette au beurre*, et ce sont surtout des légendes.

Cette collaboration ponctuelle consiste en des pages sur l'alliance russe dans un numéro consacré à rassembler des plumes célèbres contre cette politique de la République française. Il s'agit en fait d'un simple extrait du « Discours prononcé au troisième meeting tenu pour le Peuple Russe », le 3 février 1905¹⁹. France comprend et annonce le désastre des emprunts russes, anticipe sur l'effondrement du régime tsariste, et va même, sous la IIIe République elle-même, jusqu'à critiquer les tendances monarchistes du régime républicain. Du point de vue qui nous occupe, le point intéressant réside dans le fait qu'il s'agit d'un discours politique qui ne

¹² Laurent Martin, *Le Canard enchaîné: Histoire d'un journal satirique 1915-2005*, [Paris], Flammarion, 2001 puis Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2005.

¹³ *Le Lys rouge*, Groupe d'admirateurs d'Anatole France. Société Anatole France, Paris, 1933, p. 5.

¹⁴ *Une correspondance inédite : 1913-1917. Anatole France et Robert Dell* ; texte établi et présenté par Gisèle Corbière Gille, Paris, Société Anatole France, impr. Cognac, Le Temps qu'il fait, « Les cahiers franciens », 10, 1992.

¹⁵ « Pierre Bénard [entré au *Canard enchaîné* en 1923] a noté que dans cette salle à manger, *Anatole France*, parfois, venait s'asseoir. Par parenthèse, c'est un très grand écrivain, *Anatole France*. Dommage qu'il n'ait été ni pédéraste, ni catholique professionnel... On ne l'aurait pas systématiquement oublié. Bah ! on relira *Les Dieux ont soif* alors qu'on ne saura plus qui a été Claudel et qui Montherlant, dont les grands papiers serviront à couvrir les pots de confiture, car il y aura toujours à la campagne, en province, de vieilles anciennes jeunes *filles de Francis Jammes* qui feront des confitures pour Clara d'Ellébeuse ! » (*50 ans de « Canard » : anthologie du « Canard enchaîné »*, [Paris], « Le Canard enchaîné », 1972, p. 139.

¹⁶ *Le Canard Enchaîné*, n° 33, 14 février 1917, p. 2. Il ne s'agit, en fait, que d'une coupure de presse de *L'Heure*.

¹⁷ Le 30 décembre 1900, Schwarz écrit à Anatole France pour lui demander de collaborer à « un journal hebdomadaire satirique illustré en couleur, qui parlera sous une forme très mordante, très cinglante, des problèmes de la vie sociale actuelle ». Voir Élisabeth et Michel Dixmier, *L'Assiette au beurre*, Paris, Maspéro, Centre d'histoire du syndicalisme, 1974, p. 21. Le premier numéro de *L'Assiette au beurre* sort le 4 avril 1901.

¹⁸ D'après Talvart, il n'y collabore que le 1er juillet 1905.

¹⁹ C'est-à-dire en effet bien tard par rapport aux débuts et au développement de l'Alliance franco-russe, mais nous sommes à un tournant : la désastreuse guerre russo-japonaise, du 8 février 1904 au 5 septembre 1905 et bien sûr la Révolution de 1905, qui commence le 9 janvier. Voir *Vers les temps meilleurs*, op. cit., II, p. 92-110 pour l'ensemble de ces questions.

contient, en lui-même, aucune caricature verbale. L'espace de la caricature est clivé dans le hors-texte qui entoure, illustre et interprète le texte.

Le « polémiste » n'est pas forcément un caricaturiste. On pourrait même affirmer que la polémique francienne ne charge pas le trait, mais au contraire l'allège. Le modèle d'Anatole France en la matière, qui a échappé à M.-C. Bancquart, mais pas à Proust, qui y revient à la fois dans son œuvre critique et dans sa peinture de Bergotte, est la querelle de Racine avec ses maîtres de Port-Royal, dite « querelle des imaginaires », modèle d'escrime fine et de combat à fleuret moucheté²⁰.

De fait, on cherchera en vain dans le texte francien sur l'alliance russe la moindre caricature. Comment, dans ce cas, gérer son apparition dans un journal comme *L'Assiette au beurre* ? D'abord, il faut noter que la dualité du texte et de l'image se dédouble elle-même car deux dessinateurs aux styles contrastés, Grandjouan et Steinlen, illustrent le texte de France contre l'Alliance russe. Les dessins de Grandjouan constituent une véritable illustration du propos de l'écrivain engagé. Ils mettent en récit, par scènes successives, un peu à la manière d'une bande dessinée, quoique sans cases ni phylactères, le déroulement du Dimanche rouge, le 9 janvier 1905 dans la capitale d'alors, Saint-Pétersbourg. Les dates qui sont indiquées selon une chronologie décroissante (1902, 1898) pour remonter dans le temps comme pour excuser le fait d'avoir réagi tard (« vous, devant des défilés et bulbes byzantins »).

²⁰ Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article : « Anatole France et Port-Royal ou les disciples de la querelle », « Port-Royal au XIXe siècle » - *Chroniques de Port-Royal*, n°65, éd. S. Icard et S. Zékian, 2015, p. 139-161.

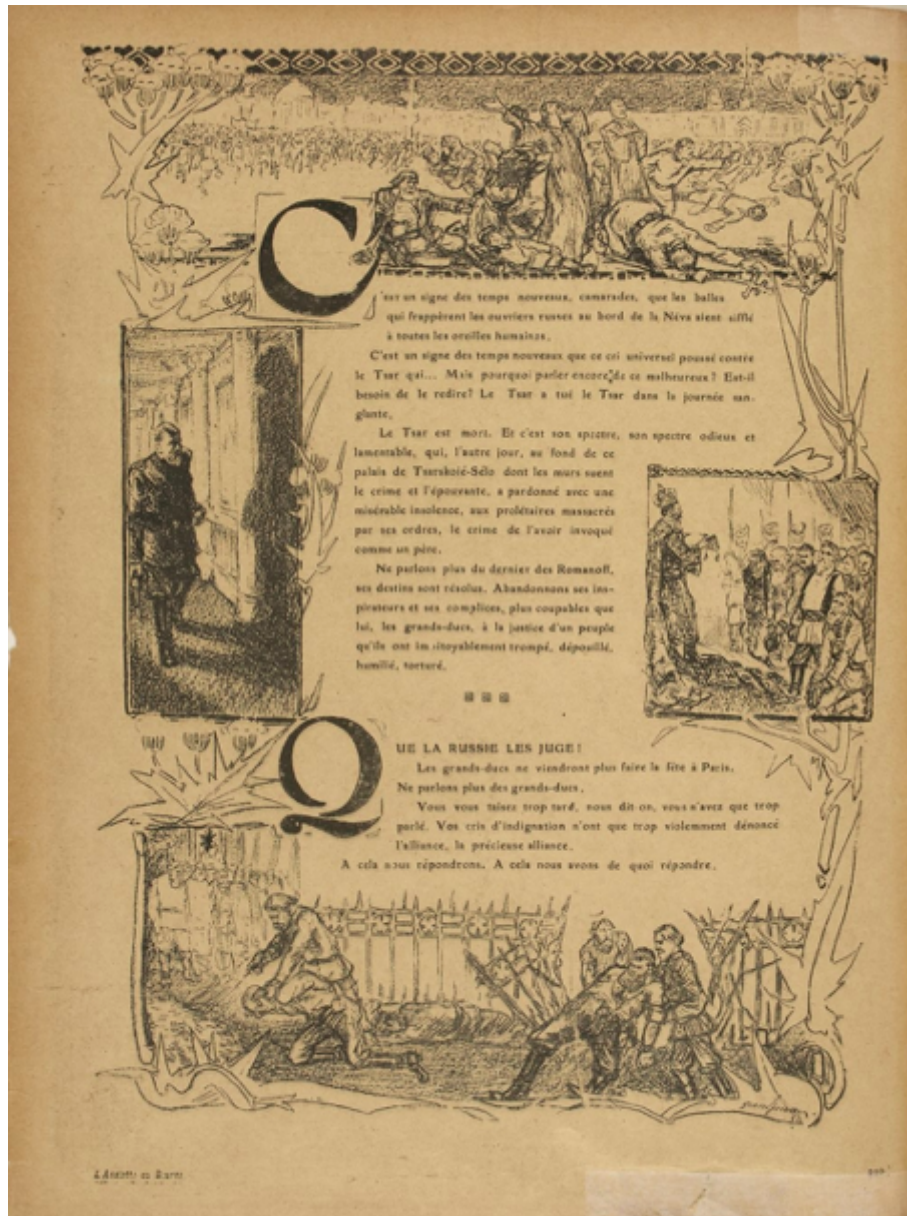


Figure 1 : « À bas l'Alliance russe », Anatole France, Dessins de Grandjouan, *L'Assiette au beurre*, 1^{er} juillet 1905, p. 210. Source : gallica.bnf.fr / BNF

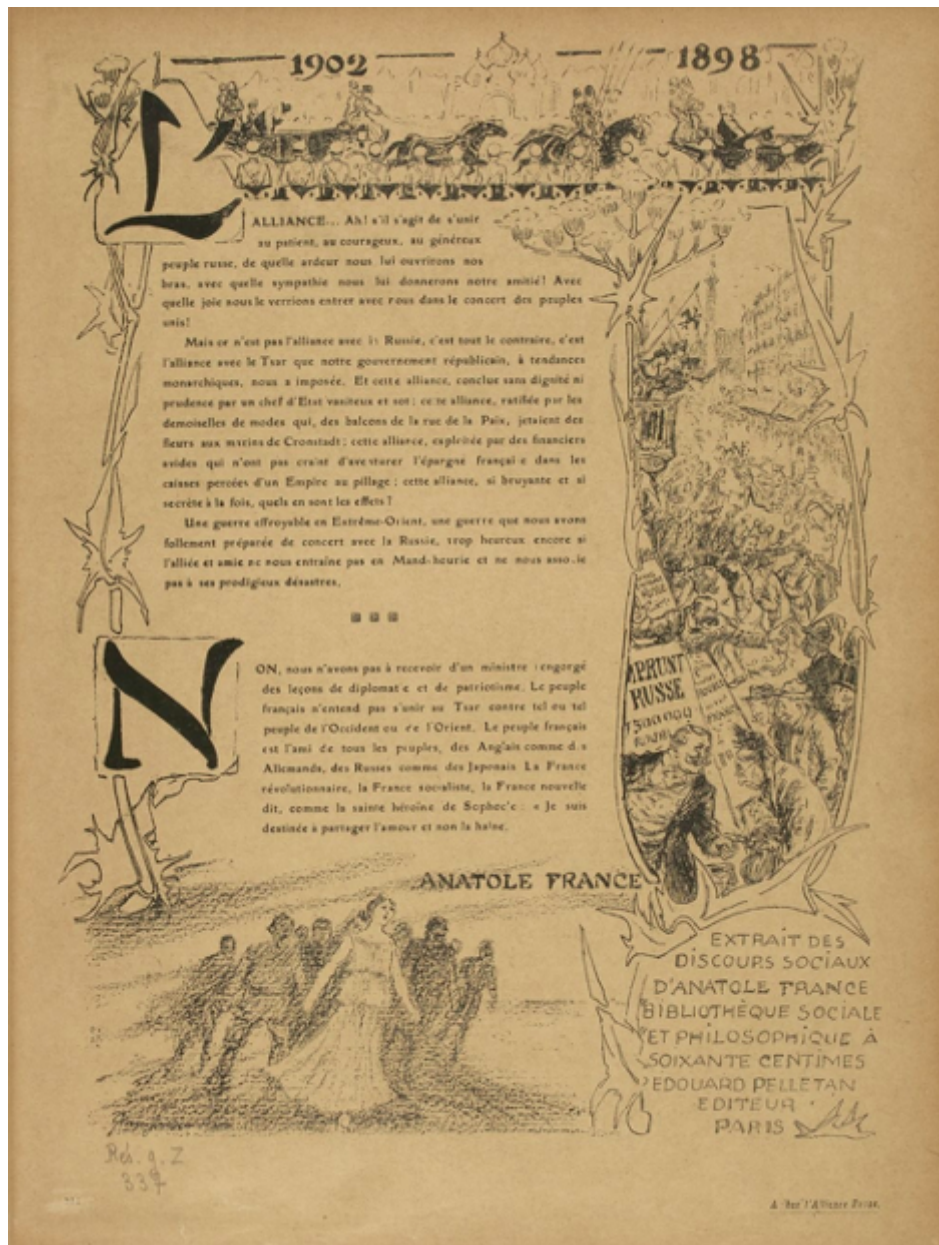


Figure 2 : « À bas l'Alliance russe », Anatole France, Dessins de Grandjouan, *L'Assiette au beurre*, 1^{er} juillet 1905, p. 211. Source : gallica.bnf.fr / BNF

On y voit notamment un Gapone christique au milieu des blessés (fig. 1), des femmes au balcon qui lancent des fleurs et une noble procession du peuple guidé par une jeune femme en blanc (fig. 2), qui fait écho à la citation d'Antigone faite par France, et les persécutions y sont retracées dans toute leur cruauté mais sans caricature. Tout au plus la vignette de droite, à la deuxième page, montre-t-elle une scène caricaturale de bonimenteurs vendant des roubles à de grotesques naïfs. En revanche, le dessin de Steinlen qui accompagne, lui, non un tapuscrit mais un manuscrit du texte francien, est une caricature dont on cherchera en vain l'origine dans le texte d'Anatole France (fig. 3). Nulle typologie animalière, ni celle, emphatique, à la Voltaire qui évoquait volontiers les « tigres » et les « singes », ni

celle, stéréotypée, qui ferait de la Russie un ours brutal et gourmand. Or Steinlen, lui, représente Marianne comme une grasse grenouille tachetée, vaguement panthère peut-être, à bonnet phrygien et aux yeux clos de plaisir, couchant avec un massif ours polaire dont les pattes font jaillir de sa besace un abondant trésor de pièces d'or dans le bec de grands-ducs avides en un écho à la clause de la lettre d'Anatole France : « Méfiez-vous du rouble ».



Figure 3 : « À bas l'Alliance russe », Anatole France, Dessins de Steinlen, *L'Assiette au beurre*, 1^{er} juillet 1905, p. 217. Source : gallica.bnf.fr / BNF

Ainsi, on pourrait souligner la présence d'une sorte d'effet Koulechov, au demeurant bien naturel : la présence d'une illustration influe sur la réception d'un texte, si bien que les mêmes mots n'auront pas la même portée, ne porteront pas les mêmes représentations en fonction des images qui les entourent. Ainsi, le dessin de Steinlen fait tendre le texte de France du côté de la caricature qu'il n'est pas : l'on se

demande si « rouble » n'a pas à voir étymologiquement avec roublard (ce qui n'est pas le cas), s'il ne fait pas songer phonétiquement aussi à « Russe » ; on relit autrement l'image du Tsar qui n'est plus qu'un « spectre » et la référence implicite à une « tournée des Grands-Ducs » dans Paris s'avive et, dans ce contexte, se fait plus crue. Au-delà de cette influence rétroactive de l'image sur le texte, qui en présente d'une certaine façon une caricature et, par là, en souligne les traits qui seraient autrement restés moins saillants, la présence de Steinlen est en elle-même très intéressante²¹. C'est un proche de France, qui a donné pour *Crainquebille*, chez le même Édouard Pelletan, pas moins de 62 compositions pour ce qui n'est qu'une longue nouvelle – même si c'est un grand succès – et c'est lui également qui a composé la couverture du premier numéro de *L'Assiette au beurre* dont il est un collaborateur régulier. Le *Crainquebille* de Steinlen semble d'ailleurs incarner une forme tragique du caricatural par le biais du raccourci : il représente le marchand de quatre saisons en Christ à genoux, en écho au crucifix en gloire qui préside alors encore aux décisions d'une justice aveugle à sa trahison des principes évangéliques (fig. 4) – sans doute Jacques Feyder s'est-il souvenu des illustrations dans les effets spéciaux de sa caméra subjective.

²¹ Voir à ce sujet l'article de Philippe Kaenel « Th.-A. Steinlen en dialogue avec Anatole France et les écrivains contemporains », *Rifrazioni d'autore*, dir. B. Donatelli, Rome, Artemide, 2013 p. 35-48.



Figure 4: Steinlen, *L'Affaire Crainquebille*, Paris, Édouard Pelletan, 1901, p. 5.
Source : gallica.bnf.fr / BNF



Figure 5 : Steinlen, *L'Affaire Crainquebille*, Paris, Édouard Pelletan, 1901, p. 92.
Source : gallica.bnf.fr / BNF

Plus encore qu'un raccourci, Steinlen montre un cheval à terre sur le pavé (fig. 5), c'est-à-dire une substitution et superposition implicite d'images, à la manière d'une métaphore, mais par là il renvoie littéralement au texte de France dont il déploie l'image éloquente de « cheval humain » :

Il se rappela [...] sa course par les rues populeuses, toute sa vie innocente et rude de cheval humain, qui, durant un demi-siècle, porta, sur son étal roulant, aux citadins brûlés de veilles et de soucis la fraîche moisson des jardins potagers. Et, secouant la tête, il soupira :

— Non ! j'ai plus le courage que j'avais. Je suis fini. [...]

Enfin il était démoralisé. Un homme dans cet état-là, autant dire que c'est un homme par terre et incapable de se relever. Tous les gens qui passent lui pilent dessus²².

Par-delà ces illustrations, ce qui apparaît logiquement, c'est une proximité thématique entre le récit de France et d'autres caricatures du journal, y compris dues à d'autres artistes, au fil des ans. Un vrai *Crainquebille* hors *Crainquebille* s'y dessine, par exemple la représentation, par Steinlen, d'un couple de vieux prolétaires, assis sur un banc, frigorifiés dans l'hiver rude, portant pour légende un élément poignant et indigné de leur dialogue : « C'est chauffé, la prison ? » (fig. 6).

²² OC, III, p. 743.



Figure 6 : « Hiver - Les prisons, est-ce que c'est chauffé ? », Steinlen, *L'Assiette au beurre*, Collection Jaquet, Image 106. Source : gallica.bnf.fr / BNF

Le marchand de saisons de France, le vieux Crainquebille, disait semblablement, à son retour de prison quand on lui demandait ce qu'il avait fait, qu'il avait été « rentier » ; il essaye d'ailleurs de se faire arrêter une deuxième fois, mais cette fois, pour comble de misère, ne tombe pas sur un agent aussi bête que le premier. L'erreur judiciaire n'est pas réitérée quand elle pourrait devenir une forme extrême et tragique d'aide sociale. Crainquebille repart dans la nuit et, selon le dessin de Steinlen qui ajoute au texte, se jette dans la Seine. Sancha n'est pas en reste : lui aussi montre un vieux marchand de quatre saisons frigorifié (fig. 7).



Figure 7 : « Orange, ô désespoir, ô vieillesse ennemie ! », Sancha, *L'Assiette au beurre*, 2 mai 1901, p. 90. Source : gallica.bnf.fr / BNF

La légende parodie Corneille à coups de calembours : « Fruits à Cids : Orange, ô désespoir, ô vieillesse ennemie ». Plus généralement, le journal caricature la violence policière et militaire, notamment coloniale, la magistrature corrompue, que l'on songe aux Tapinophages de Jossot, la misère, l'égoïsme bourgeois, et prône un anticléricalisme de combat présidant à la Loi de 1905. Anatole France, rappelons-le, préfaça *Une Campagne laïque* du petit père Combes par un pamphlet, *Le Parti noir* étendu ensuite pour devenir *L'Église et la République*.

Face au texte de France, dont le fond idéologique est le même mais dont la plume est d'une grande sobriété, les caricaturistes inventent donc de multiples stratégies de dialogue : dédoubler les illustrateurs pour laisser, à côté de l'illustration, le

champ libre à l'interprétation, forcer le trait (Crainquebille en Christ), incarner ses métaphores en images brutes (le cheval), et enfin l'extrapoler en fable animalière d'un La Fontaine des faubourgs (la grenouille et l'ours polaire). Tout cela semble sous-entendre que la caricature dessinée se substitue à la caricature verbale. En ce sens, France serait-il décidément clivé, moins entre un haut et un bas, un idéal noble et une pratique satirique (comme c'est parfois le cas de Voltaire) qu'entre le goût des arts et une prose sans image ? Est-ce à dire, plus précisément, que la rupture, parfois soulignée par la critique, et qui est l'une des questions de fond posée par l'œuvre de France, entre une première période plutôt tranquille et une période d'engagement politique de plus en plus marqué, après l'Affaire, aurait entraîné une dislocation entre un France pictural et posé auquel succéderait un France polémiste et incapable d'imagination dans ce registre – comme un signe de son caractère profondément inauthentique ?

En réalité, il n'en est rien. Si France avoue n'être pas musicien, c'est sa réception idéaliste qui a voulu en faire un homme sans images, de manière totalement antithétique, on l'a déjà suggéré, avec sa pratique d'écrivain et sa vie de collectionneur et non seulement de bibliophile. Dans le discours précédent contre l'Alliance russe on trouve d'ailleurs de vraies caricatures, notamment celle de Delcassé décrit comme celui qui ne voit rien derrière son cigare ou encore a été élevé sur les genoux de Madame de Pompadour²³. Le journal n'a pas choisi ces passages, comme s'il fallait choisir entre caricature verbale et dessinée. En tout cas, il est évident que France se fait parfois caricaturiste et si ce n'est pas du côté du canard qu'il faut chercher, il faut aller voir un autre volatile, le pingouin.

Des Pingouins

L'Île des Pingouins n'est autre qu'une caricature animalière, mise en œuvre sur toute la durée d'un ouvrage. Paru en 1908, la même année que *La Vie de Jeanne d'Arc*, il propose rien moins qu'une histoire de France où les Français sont des pingouins humanisés.

France connaissait Grandville, dont il avait justement, dans sa jeunesse, critiqué le travail comme un « symbolisme bourgeois » et jugeait notamment que son art « profana tour à tour la forme humaine, la forme animale, la forme végétale ». S'appuyant sur Horace et le souvenir du « tribunal athénien », il range l'habitude de mettre des têtes d'animaux sur des corps humains parmi « les crimes de Grandville »²⁴. Il y cite les *Scène de la vie privée et publique des animaux* (1840-1842)

²³ *Trente ans de vie sociale. 1905-1908*, II, commentés par Claude Aveline ; iconographie réunie par Roger Jean Ségalat, in Anatole France, *Œuvres complètes*, Nouvelle édition [établie par Jacques Suffel], Évreux, Cercle du bibliophile, 1971, vol. 26, p. 104.

et plus spécialement leur contributeur et éditeur Jules Hetzel, alias P. J. Stahl, auteur notamment, dans ce volume fameux, de *La Vie et les opinions d'un pingouin*.

Le titre « vie et opinions » s'inscrit, tout comme la rédaction avec des chapitres extrêmement courts, dans la tradition du modèle sternien dont France reprit la titulature en 1893 avec *La Vie et les opinions de l'abbé Coignard* (très certainement aussi par l'intermédiaire du Graindorge et du chat de Taine²⁵). On trouve dans le texte de Stahl (qui ne se conçoit qu'illustré) une satire du fouriérisme qui est encore un grand classique des caricatures franciennes, animalières déjà puisqu'il s'agit de présenter Fourier comme ayant promis une queue de singe à l'être humain de son Harmonie²⁶.

C'est une inspiration dont se souviendront sans doute les illustrations de couverture des éditions de l'ouvrage de France, que ce soit la parodie du *Triomphe de la chasteté* de Pietro della Francesca chez Calmann-Lévy²⁷, une scène de pingouins en habits militaires centrant le propos sur l'Affaire Dreyfus (« Pyrot ») chez Pocket, des Pingouins bourgeois Belle Époque ailleurs²⁸, ou mettant en valeur l'aspect collectif, successif et moutonnier dans l'édition du Livre de poche qui, chose rare, ne propose plus de fusion physique de l'animal et de l'être humain dans la lignée de Grandville (fig. 8).

²⁴ Voir A. France, « Grandville d'après un dossier manuscrit », *L'Amateur d'autographes*, 16 janvier 1870, p. 25-27.

²⁵ H. Taine, Notes sur Paris. *Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge, docteur en philosophie de l'université d'Iéna, principal associé commanditaire de la maison Graindorge and C^o (huiles et porc salé, à Cincinnati, États-Unis d'Amérique) recueillies et publiée par H. Taine, son exécuteur testamentaire*, Paris, L. Hachette, 1867. Voir aussi *Vie et opinions philosophiques d'un chat*, Paris, Rivages, « Petite bibliothèque », 2007 et 2014.

²⁶ Voir notamment ce que dit M. Bergeret dans *M. Bergeret à Paris*, ch. III : « Il est vrai que nous ne sommes pas en harmonie. Car alors nous aurions tous une queue prenante pour nous suspendre aux arbres. Fourier l'a expressément annoncé » (OC, III, p. 208).

²⁷ Pour l'édition de 1995. Préface de Pierre Gascar.

²⁸ Anatole France, *L'île des pingouins*, préf. P. Bourgeade, illustrations originales d'Eugène Darnet, « Les grands romans de la liberté », n°7, Messidor Éditeur, Paris, 1990.



Figure 8 : « Le roi des Pingouins », Grandville, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Marescq, 1855, p. 196. Source : gallica.bnf.fr / BNF

Or ce choix est intéressant car, sauf à considérer qu'il laisse au lecteur le soin de panacher les silhouettes à la manière de certaines illusions d'optique, il semble finalement assez peu fidèle au livre de France. En effet, l'intérêt de la caricature dans *L'île des pingouins* ne réside justement ni dans la juxtaposition, ni dans emboîtement à la Grandville, mais dans la fusion entre les traits animaliers et humains, et même, à l'origine, leur confusion, puisque l'histoire commence par une assez longue hagiographie parodique, la vie de saint Maël qui, en proie à une manœuvre du Diable, dérive jusqu'aux banquises arctiques où, aveuglé par la glace et le soleil, il baptise des oiseaux en pensant évangéliser des humains. Après que ce baptême a été validé par le conseil céleste, il reçoit la mission divine de procéder à la « métamorphose des pingouins » :

Et le saint homme Maël, ayant pleuré et prié, s'arma du Nom puissant du Seigneur et dit aux oiseaux :

— Soyez des hommes !

Aussitôt les pingouins se transformèrent. Leur front s'élargit et leur tête s'arrondit en dôme, comme Sainte-Marie Rotonde dans la ville de Rome. Leurs yeux ovales s'ouvrirent plus grands sur l'univers ; un nez charnu habilla les deux fentes de leurs narines ; leur bec se changea en bouche et de cette bouche sortit la parole ; leur cou s'accourcit et grossit ; leurs ailes devinrent des bras et leurs pattes des jambes ; une âme inquiète habita leur poitrine²⁹.

Cette métamorphose ovidienne aux allures de *morphing* inclut, dans la peinture du passage de l'animal à l'humain, des références plus surprenantes à des formes architecturales (dôme, rotonde), faisant de cette opération une forme de cataclysme hétéroclite qui pousse l'image à une limite. Or France précise juste après : Pourtant il leur restait quelques traces de leur première nature. Ils étaient enclins à regarder de côté ; ils se balançaient sur leurs cuisses trop courtes ; leur corps restait couvert d'un fin duvet³⁰.

Il s'agit bien d'une caricature d'humains en pingouins, dans un entre-deux volontairement flou entre l'homme et l'animal, un balancement hésitant entre les deux natures, à l'image de la démarche bancale des palmipèdes. Du reste, la préface avait déjà développé le même procédé, qui repose sur l'inversion du geste traditionnel des *Métamorphoses* – non plus des hommes figurés comme des pingouins mais des pingouins qui se transforment en humains. France ne jouait à distinguer doctement manchot et pingouin que pour mieux associer comiquement l'homme et l'animal :

Entre mes pingouins et ceux de M. J.-B. Charcot, quelles que soient les dissemblances, les ressemblances apparaissent plus nombreuses et plus profondes. Ceux-ci comme ceux-là se font remarquer par un air grave et placide, une dignité comique, une familiarité confiante, une bonhomie narquoise, des façons à la fois gauches et solennelles. Les uns et les autres sont pacifiques, abondants en discours, avides de spectacles, occupés des affaires publiques et, peut-être, un peu jaloux des supériorités³¹.

La rencontre de Maël et des oiseaux produit le même genre d'effets caricaturaux (« petite taille », « gravité », « silence », « tranquille maintien »), fondus dans l'emphase ironique de l'une de ces adresses pédantes à des animaux qui ont fait aussi la gloire de France, celle même du début du *Crime de Sylvestre Bonnard*, s'adressant à son chat Hamilcar, et qu'appréciait tant Proust³² :

Habitants de cette île, leur dit-il, quoique vous soyez de petite taille, vous semblez moins une troupe de pêcheurs et de mariniers que le sénat d'une sage république. Par votre gravité, votre silence, votre tranquille maintien, vous composez sur ce rocher sauvage une assemblée comparable aux Pères-Consulcrs de Rome délibérant dans le temple de la Victoire, ou plutôt aux philosophes d'Athènes disputant sur les bancs de l'Aréopage³³.

²⁹ *L'île des Pingouins*, I, VIII; OC, IV, p. 38.

³⁰ Ibid.

³¹ *L'île des Pingouins*, Préface ; OC, IV, p. 6.

³² Voir son article dans *La Revue de Paris*, 15 novembre 1920 repris comme préface de Paul Morand, *Tendres stocks*, Paris, Éditions de la « Nouvelle revue française », 1921.

³³ *L'île des Pingouins*, I, V, « Baptême des pingouins » ; OC, IV, p. 24.

Toutefois, cette ressemblance de l'homme et de l'animal n'est pas une simple manière de donner un nom d'oiseau aux Français pour rabaisser l'orgueil national. La caricature animalière est repensée dans le contexte épistémologique de l'époque, le paradigme darwinien, toujours à la base de la conception du monde d'Anatole France. En ce sens, il s'agit, du point de vue de la caricature, d'un nouveau rapport entre sciences et art, après l'époque de la phrénologie et de la physiognomonie. Par-là, toute l'histoire d'Alca, le royaume pingouin, permet de jouer de manière plus profonde encore les relations en miroir de l'homme et de l'animal, c'est-à-dire en inscrivant l'histoire d'une nation dans la perspective universelle d'une évolution qui fait progresser, de manière toujours asymptotique, le pingouin vers l'humain avant de revenir au point de départ, en une pirouette finale en forme de chute et de parodie de doctrine d'éternel retour³⁴. L'histoire de France est projetée sur ce fond « transformiste », selon le terme de l'époque, qui fait de la caricature non seulement une assignation à un animal existant, mais la figure d'un retard dans une évolution. Son reflet pingouin révèle à l'homme qu'il n'est jamais vraiment accompli en tant qu'Homme, qu'il n'offre jamais qu'une approximation grotesque de l'humain.

Un moment clef de cette évolution est marqué dans la scène primitive de l'invention du genre chez les pingouins, ou plutôt, d'ailleurs, chez la pingouine. Là encore le texte ne peut être compris que sous l'invocation de l'évolutionnisme et le jeu darwinien de l'amour et de la mort, chanté dans les *Poèmes dorés*³⁵ et à l'œuvre ici. La simplification excessive est d'abord liée à cette épistémologie. Ainsi, le paradigme philosophique radicalise le trait, le souligne et le spécialise. L'interprétation scientifique vient déchirer le voile classique et révéler la généalogie érotique de tous les voilements. D'un côté donc le darwinisme fonde la continuité avec les classiques en retrouvant la « nature » et en substituant le modèle de l'évolution lente au paradigme révolutionnaire de la rupture qui préside aux avant-gardes de l'époque³⁶ ; de l'autre, le jeu de l'individu et de l'espèce correspondant à la dialectique de l'amour et de la mort tire l'harmonie classique du côté de la caricature. La référence scientifique joue donc dans les deux sens et contraint l'écrivain à chercher l'équilibre.

France force d'abord le trait en une caricature de l'animal, qui lui permet d'insister sur la laideur naturelle, dans une logique très voltairienne (on songe à l'article « Beau » du *Dictionnaire philosophique* ou au poème *Le Mondain*) avec quelques

³⁴ *L'Île des Pingouins*, VIII, « Les temps futurs. L'histoire sans fin », p. 248 pour la reprise des phrases initiales de la p. 233.

³⁵ Paris, A. Lemerre, 1873.

³⁶ Sur ce point, je me permets de renvoyer à « Que dirait Boileau ? (Anatole France) : la figure de Boileau dans le néo-classicisme impressionniste », dans D. Reguig et C. Pradeau (dir.), *Figures de Boileau*, Paris, SUP, décembre 2020, p. 177-189.

accents peut-être de la description misogyne de *l'Essai sur les femmes* de Schopenhauer :

Prenons au hasard une de ces pingouines dont les pingouins font si peu de cas, et habillons-la le moins mal que nous pourrons.

En voici précisément une qui vient de notre côté. Elle n'est ni plus belle ni plus laide que les autres ; elle est jeune. Personne ne la regarde. Elle chemine indolemment sur la falaise, un doigt dans le nez et se grattant le dos jusqu'au jarret. Il ne vous échappe pas, mon père, qu'elle a les épaules étroites, les seins lourds, le ventre gros et jaune, les jambes courtes. Ses genoux, qui tirent sur le rouge, grimacent à tous les pas qu'elle fait, et il semble qu'elle ait à chaque articulation des jambes une petite tête de singe. Ses pieds, épanouis et veineux, s'attachent au rocher par quatre doigts crochus, tandis que les gros orteils se dressent sur le chemin comme les têtes de deux serpents pleins de prudence. Elle se livre à la marche ; tous ses muscles sont intéressés à ce travail, et, de ce que nous les voyons fonctionner à découvert, nous prenons d'elle l'idée d'une machine à marcher, plutôt que d'une machine à faire l'amour, bien qu'elle soit visiblement l'une et l'autre et contienne en elle plusieurs mécanismes encore. Eh bien, vénérable apôtre, vous allez voir ce que je vais vous en faire³⁷.

Tout comme la rotonde tout à l'heure, ces caricatures s'organisent notamment autour d'une construction composite du portrait en métaphores exogènes : pour le coup une surcharge due à cette composition même, inversion caricaturale du genre poétique du blason dont l'assemblage de bric et de broc rappelle aussi le dragon fantoche qui va terroriser Alca³⁸.

La caricature tend donc ici vers deux directions principales. La première, vers la parodie : l'écriture qui repasse sur le contour pour faire apparaître les points communs entre les formes de deux êtres distincts n'est autre que la forme exhibée de cette opération littéraire balisée, originellement la superposition de nouvelles paroles sur un air connu. Ici, il s'agit de convoquer les deux revers d'un même comique en réécrivant alternativement le pingouin en homme et l'homme en pingouin. Si la caricature est une charge, la parodie, qui en est un synonyme, choisit également les traits saillants qui conviennent à son discours implicite mais elle les fait ressortir par la superposition de deux images. Dans la seconde, la caricature francienne se fait quintessenciation par simplification, comme le montre la réduction des pingouins et des humains à deux actes essentiels de leur existence, déceptifs et dialectiquement liés : mourir et procréer, pour survivre en tant qu'espèce à défaut de pouvoir le faire en tant qu'individu. C'est le sens d'une rare grossièreté de caricaturiste dans l'œuvre francienne, lorsque le diable, sous les traits de Magis, dit qu'il a fait à la femme « le cul essentiel³⁹ ». Cette simplification

³⁷ *L'Île des Pingouins*, II, 1 ; OC, IV, p. 42.

³⁸ *L'Île des Pingouins*, II, 6-8 ; OC, IV, p. 53-73.

permet aussi une satire de la surcharge dont elle déconstruit volontiers l'assemblage hétéroclite. Quant à la caricature animalière néo-classique de France, elle se distingue du « symbolisme bourgeois » de Grandville dont elle hérite pourtant les pingouins anthropomorphes, en refusant le système qui consiste à ficher une tête d'animal sur un corps humain et à s'appuyer sur le vêtement et l'attitude pour donner une cohérence toute sociale à cet appariement contre nature. C'est par la fusion des deux corps et par l'oscillation constante entre l'homme et l'animal que se manifeste la caricature, tangage qui révèle la précarité de l'humanité, son inscription dans une épistémologie du relatif et de l'évolution lente, sujette à de constantes rechutes, et, par là même, objet d'un tendre ridicule.

³⁹ *L'île des Pingouins*, II, 1 ; OC, IV, p. 44.

PLAN

- [Romans sans images ?](#)
- [Deux canards](#)
- [Des Pingouins](#)

AUTEUR

Guillaume Métayer

[Voir ses autres contributions](#)