

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

MARCEL SCHWOB, CONTEUR DE L'IMAGINAIRE

Bernard De Meyer

University of Cape Town

Supervisor: Professor Jean-Louis CORNILLE

Thesis Presented for the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in the Department of French language and literature

UNIVERSITY OF CAPE TOWN

August 2002

University of Cape Town

à Norma

à ma mère

à Wim Reyntjens

«Chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la Littérature qui est mise en question; ce que la modernité donne à lire dans la pluralité de ses écritures, c'est l'impasse de sa propre Histoire.»

Roland BARTHES, *le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 (1953), p. 45.

«Marcel Schwob ne croyait pas plus au don de création, et pour dire, à l'originalité. Il savait que tout avait été dit et oublié. Son art, c'était le don de choisir et d'amalgamer. Il retrouvait l'origine de tous les livres.»

Pierre CHAMPION, *les Oeuvres complètes de Marcel Schwob*, Paris, François Bernouard, 1927-1930, Tome 1, «Préface», p. XXX.

Jean-Pierre Bertrand e.a. dans *le Roman célibataire*: «Convenons de ce que, pour des raisons diverses, *A rebours* (Joris-Karl Huysmans, 1884) et *Paludes* (André Gide, 1895) constituent, respectivement, le premier et le dernier romans de la décadence»². Pour ces chercheurs, chaque texte de leur liste, qui comporte une douzaine de «romans», y compris une oeuvre de Marcel Schwob, «dynamise, sur le mode fictionnel et fantasmatique, l'histoire d'un roman possible ou impossible»³. Bien sûr, on continua à rédiger des romans de facture classique, Huysmans demeurant fidèle au genre, tout comme Emile Zola. Leurs ouvrages, toutefois, représentaient les préoccupations religieuses ou humanistes de ces auteurs. Quelques jeunes romanciers, en particulier Maurice Barrès, fondèrent leurs oeuvres sur des idées fortes et des valeurs refuges en cette décennie turbulente. Grâce à ces prises de position, Barrès incarnait en quelques sortes la littérature officielle, et sa consécration était précoce; il sera élu à l'Académie Française en 1906, ayant à peine 44 ans.

Le tournant de 1884 marque également l'essor du Symbolisme, qui tâchait de devenir une véritable école, trouvant son inspiration et son unité chez les *anciens*, qu'ils soient vivants (Mallarmé et Verlaine) ou décédés (Baudelaire). Il faudrait plutôt parler de groupes, ou d'un mouvement, dans lequel deux tendances principales se manifestent. Certains écrivains prolongent la mélancolie décadente de la fin du siècle, les autres se parent des sortilèges du verbe en utilisant le vers libre ou la prose poétique. Bien qu'ils se perdent souvent dans des recherches stylistiques

² Jean-Pierre BERTRAND, Michel BIRON, Jacques DUBOIS, Jeannine PAQUE, *le Roman célibataire. D'A rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 21.

vaines, leur art d'évocation fait sentir son influence autour de 1900. Marcel Schwob apparaît au carrefour de ces tendances et son oeuvre se lit dans ce contexte littéraire.

le plus célèbre des inconnus

La critique s'est toutefois peu préoccupée de Mayer André Marcel Schwob (1867-1905); cet auteur passe presque inaperçu. Les publications sur son oeuvre sont rares et pas toujours pertinentes. Cependant, pendant sa vie il a joui d'une certaine estime. Alfred Jarry lui a dédié *Ubu Roi*, Valéry sa *Méthode de Léonard de Vinci*, un jeune Appolinaire ne cesse d'avoir des éloges à son égard, et d'autres, comme André Gide, ont un rapport plus difficile avec lui, ce qui prouve qu'il ne laissait pas indifférent. Il était surtout remarqué comme figure littéraire, homme de lettres dans le plein sens de l'expression: son érudition d'abord, son engagement journalistique ensuite, mais aussi sa production fictionnelle, principalement les contes recueillis entre 1891 et 1896, terme de sa création littéraire. Il n'avait alors que vingt-neuf ans.

Cette fin abrupte de la production est ce qui étonne probablement le plus dans la carrière de Marcel Schwob. Voilà un écrivain qui avait réussi à percer dans le monde de l'édition, un homme de lettres qui «sortait» depuis 1891 un recueil presque annuellement, à tel point que chaque nouvelle publication fut attendue impatiemment par des lecteurs avides et une critique bienveillante. Or, après la mise en vente des *Vies imaginaires* en 1896, le public n'a eu droit qu'à quelques réimpressions, des réarrangements, plusieurs publications érudites et les *Moeurs des diurnales. Traité de journalisme*, oeuvre satirique publiée sous un pseudonyme. Cette «panne

d'écriture» fut expliquée, par manque de preuves et de témoignages directs, de différentes manières: la maladie incurable de l'écrivain, ses ambitions de chercheur, la place que venait occuper dans son existence Marguerite Moréno, sa compagne depuis 1895, ou même les séquelles d'une profonde déception amoureuse. Ces événements, il est certain, ont joué un rôle important dans la vie de l'auteur, et pourraient élucider, partiellement du moins, cet abandon de la plume. Toutefois, il nous semble qu'il faudrait prendre en considération un autre aspect et que l'évolution de l'écriture de la fiction à l'intérieur même des contes a mené à une impasse, d'où l'auteur, en quête d'une nouvelle inspiration, ne pouvait se soustraire.

Il est donc temps qu'une étude approfondie soit faite sur l'*art* de cet auteur, sur la place qu'il a occupée dans l'*histoire de la littérature*, celle qui se consacre à l'évolution de l'imaginaire à travers les oeuvres publiées. Cette histoire de l'imagination, qui rassemble les faits de la mentalité collective, a été entreprise par Pierre Citti pour l'époque qui nous intéresse⁴. La définition la plus appropriée de l'*imaginaire* nous semble être celle fournie par Charles Grivel: «l'action qu'entreprend la pensée sur elle-même»⁵. Pour ce critique littéraire, l'imaginaire est essentiellement fantastique: «il vous repasse ses visions; ses scènes, il n'a de cesse que vous y puissiez croire. Les textes et les images qu'il agence ou varie servent à cela: faire croire, faire voir, faire jurer avoir vu, cru, faire entrer dans la mémoire, faire sien, fixer, visser, dessaisir et dérober – un nouveau tour d'écrou est donné à soi, dans soi»⁶. Ce que Roland Barthes nomme

⁴ Pierre CITTI, *Contre la décadence: Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, PUF, 1987.

⁵ Charles GRIVEL, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 6.

⁶ *Ibid.*

«la grande fonction de l'imaginaire, c'est-à-dire l'intelligence même du monde»⁷, serait ainsi une production de sens qui trouve sa source dans l'originalité d'un auteur, qui demeure néanmoins le fruit de son époque. Toutefois, il ne faut pas oublier que plusieurs *imaginaires* co-existaient pendant les années 1890. Un courant, représenté par Claudel (*Tête d'or*) et Barrès avait comme générateur l'énergie du Moi. D'autres oeuvres, pourtant, se font remarquer par une apparente absence du Moi et le sujet problématique a plutôt tendance à subir l'action. A première vue, il semblerait que Schwob se situe dans ce second courant.

Cet écrivain se place aussi clairement dans la tradition du dix-neuvième siècle où la forme brève a tenu une place décisive. Nodier fut le premier maître dans ce genre et Baudelaire, par ses *Poèmes en prose*, sa théorie artistique et ses traductions d'Edgar Allan Poe, relança cette forme en France. Les recherches stylistiques de Mallarmé ainsi que la maîtrise artistique de Maupassant influencèrent certainement cette fin de siècle et Schwob, qui choisit consciemment le conte comme forme d'expression artistique, continua cette tradition en lui procurant, par son origine juive et ses connaissances approfondies de la littérature anglo-saxonne, un nouvel horizon. De plus, la reprise des thèmes et des formes de l'Antiquité, qui, depuis la Renaissance, apparaît régulièrement dans les oeuvres françaises, était devenue un aspect primordial des nouvelles de Schwob. Plus nouveau pour son époque, plus original, est sa connaissance de Villon et de la société française du quinzième siècle. Il étudia la langue du Moyen-Âge et il fit des découvertes linguistiques sur le coquillard, prouvant que l'argot était un langage secret, que Villon utilisait dans ses poèmes.

⁷ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 10.

Ces influences diverses n'empêchent nullement que les nouvelles de Marcel Schwob soient personnelles, originales; elles annonceraient le modernisme. Cette oeuvre est clairement une réflexion sur l'écriture et sur les limites de la littérature. En créant un certain imaginaire, avec ses obsessions et ses récurrences, l'écrivain essaie de dépasser la vacuité du naturalisme et les contradictions du symbolisme et de la décadence.

objet de l'étude

Nous allons parcourir la carrière de Schwob en suivant son oeuvre, en nous attardant tout particulièrement sur les divers recueils de contes. Ceci ne nous empêche pas d'inclure d'autres textes dans notre lecture, certains contes non recueillis, des chroniques, voire des textes philologiques ou philosophiques. L'auteur a beaucoup réfléchi sur son art et il note plusieurs de ses réflexions, dans ses préfaces principalement. Celles-ci répondent à un désir de justification et bien qu'il ait écrit des articles théoriques avant la publication de ses premiers écrits, nous n'irons pas jusqu'à dire, comme George Trembley l'a fait, que la théorie a précédé la pratique⁸. Malgré les prises de positions fermes de Schwob sur ses propres écrits et sur l'art en général, ses contes relèvent d'un certain inconscient; à l'intérieur de l'imaginaire collectif, de la «conscience collective» chère à Lucien Goldman, son oeuvre proposerait «des satisfactions intégrales sur le plan de la création conceptuelle ou imaginaire»⁹, des satisfactions qui seraient plus individuelles. Ou encore, comme l'entend Gérard Genette: «la thématique personnelle ne représente qu'un choix

⁸ George TREMBLEY, *O.c.*, p. 18.

⁹ Lucien GOLDMAN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 347 et 362.

effectué entre les possibilités offertes par la topique collective»¹⁰, un choix qui n'est pas toujours conscient.

Brève carrière, comme nous l'avons signalé, mais dense aussi, et nous l'avons divisée en trois parties qui se suivent chronologiquement:

Première partie: *Coeur double et le Roi au masque d'or*. Cette période (toutes les nouvelles ont été rédigées avant mars 1892) est caractérisée par des contes traitant un grand nombre de sujets et des personnages divers ayant vécu à des époques historiques différentes. L'écriture elle-même est extrêmement variée; certaines nouvelles étant allégoriques, d'autres fantastiques ou comiques, etc.

Deuxième partie: *Mimes et le Livre de Monelle*. Ces deux recueils ont une thématique plus resserrée et, malgré leurs divergences, se ressemblent à plus d'un titre. Il ne s'agit plus de collections de contes divers, mais d'ouvrages fortement structurés. Les premiers contes datent de 1891, mais la plupart a été rédigé entre 1892 et 1894.

¹⁰ Gérard GENETTE, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 162.

Troisième partie: *Vies imaginaires*. L'ordre des contes y est important et suit un plan. On se penchera en particulier sur la biographie imaginaire. *La Croisade des enfants*, recueil paru simultanément, sera également traité dans cette partie. Les nouvelles ont été écrites autour de 1895.

Alors que pour la première partie nous allons illustrer l'écriture schwobienne par quelques récits caractéristiques, notre approche sera différente pour la suite de l'oeuvre. En effet, pour l'auteur la place des contes dans le recueil n'était plus aléatoire. On tâchera de démontrer comment la construction globale du recueil participe à la production du sens. Les deux premières collections étaient des rassemblements de pièces dont l'ordre importait peu. *Le Roi au masque d'or*, en particulier, suivait la coutume du dix-neuvième siècle selon laquelle une nouvelle un peu plus longue était placée en première position et donnait son titre au recueil entier.

Notre étude n'est bien entendu pas le premier travail sur Marcel Schwob. Écrivain mineur, il a cependant suscité l'intérêt, voire la passion, de critiques et d'écrivains divers. Il conviendrait de mentionner déjà les deux seules monographies publiées à ce jour, par George Trembley en 1969 et par Monique Jutrin en 1982¹¹. Il ne nous a pas semblé utile de revenir en détail sur ces ouvrages, qui illustrent l'oeuvre schwobienne selon des optiques différentes de la nôtre. Or, bien que Monique Jutrin considère l'écrivain d'après sa double appartenance, juive et française, et George Trembley suive les indices laissées par le conteur dans ses préfaces et place les nouvelles sous le signe d'une lutte entre la terreur et la pitié, ces critiques s'accordent sur le fait que cette

¹¹ TREMBLEY, *op.cit.*; JUTRIN, Monique, *Marcel Schwob: «Coeur double»*, Lausanne, De l'Aire, 1982.

oeuvre possède une dualité essentielle. Celle-ci expliquerait le foisonnement de masques et de miroirs dans les récits. La présente étude fait pendant à celles-là, mais selon un angle distinct; le caractère polysémique des nouvelles, des recueils, serait pour nous une conséquence de la production imaginaire.

Nous accordons une grande importance à la progression de l'écriture, non seulement d'un recueil au suivant, mais aussi d'un récit à un autre. Pour cette raison, nous avons jugé utile de placer, en appendice, la liste des contes recueillis selon leur ordre de publication en revue. L'écrivain n'avait guère eu l'occasion de garder des pièces inédites dans ses tiroirs et les dates de publication correspondent étroitement au moment de rédaction.

En ce qui concerne la terminologie, nous allons utiliser *conte* et *nouvelle*, voire *récit bref*, en tant que synonymes. Nous suivons ainsi la position prise par un grand spécialiste du conte français, René Godenne¹². Une confusion des termes existait chez les auteurs du dix-neuvième siècle, y compris Schwob, qui, bien que privilégiant «conte» à «nouvelle», ajoute d'autres qualificatifs pour ses courtes pièces de fiction; ne parle-t-il pas d'«histoire», de «chronique», ou même de «machine» dans sa correspondance? Nous verrons plus loin l'importance du choix de ces mots.

¹² Voir René GODENNE, *la Nouvelle française*, Paris, PUF («Littératures modernes»; 3), 1974.

Pour les renvois des ouvrages fictionnels de Schwob, nous avons opté pour l'édition soignée par Hubert Juin dans la collection «10/18», en trois volumes¹³. Outre l'aspect sentimental¹⁴, elle est la seule édition récente, même si elle date pourtant déjà de plus de vingt ans, qui réunit toute l'oeuvre de fiction publiée en volume de l'écrivain. Quelques rares coquilles se sont glissées dans certains textes, que nous avons corrigées à l'aide des éditions originales et des *Oeuvres complètes* éditées par Pierre Champion en 1930. Les renvois de l'édition «10/18» se feront dans le texte, et incluent le titre du recueil, ainsi que la page¹⁵. Nous allons aussi faire référence dans le texte aux deux ouvrages édités par John Alden Green, *les Chroniques* et *la Correspondance inédite*¹⁶. Toutes les autres références se feront en note en bas de page.

¹³ Marcel SCHWOB, *Coeur double et Mimes* (1298); *le Roi au masque d'or*; *Vies imaginaires et la Croisade des enfants* (1299); *le Livre de Monelle*; *Spicilège*; *l'Etoile de bois et il Libro della mia memoria* (1300), 3 vol., préf. de Hubert Juin, Paris, Union Générale d'Éditions («10/18»), 1979.

¹⁴ C'est cette édition qui m'a permis de découvrir l'oeuvre de Schwob dans les cours offerts par le professeur Christian Berg à l'Université d'Anvers.

¹⁵ On utilisera des abréviations pour *le Roi au masque d'or* (*Roi*) et *la Croisade des enfants* (*Croisade*).

¹⁶ John Alden GREEN (éd.), *Marcel Schwob: Chroniques*, Genève, Librairie Droz, 1981 et Id., *Marcel Schwob: Correspondance inédite*, Genève, Librairie, Droz, 1985. Ici aussi, les titres seront abrégés: *Chroniques* et *Correspondance* respectivement.

PREMIERE PARTIE

SCHWOB CONTEUR

INTRODUCTION

Carrière éclair, que celle de Marcel Schwob. Enfant, il prenait à toutes les occasions des notes, qu'il transmettait fidèlement à son père journaliste, pour que celui-ci puisse rédiger des articles. Il publia à l'âge de onze ans sa première critique littéraire, une lecture d'un roman d'aventures de Jules Verne, *un Capitaine de quinze ans*. A vingt et un ans, en 1888, son premier conte vit le jour dans une revue et ce ne furent pas moins de quatre-vingt dix nouvelles à être publiées avant fin 1892, égalant ainsi le rythme de publication d'un Maupassant. Il se lança parallèlement dans une carrière journalistique: il rédigea à partir du mois d'octobre 1890 des chroniques, qui devinrent quotidiennes un an plus tard. Ces «Lettres parisiennes», dont on dénombre plus de 600 en 21 mois¹, traitaient des événements de la capitale, que ce soit l'affaire Boulanger, la grève des cochers ou la querelle littéraire entre Pierre Loti et Emile Zola. Ceci ne l'empêcha pas de poursuivre des études: il tâcha d'entrer à l'Ecole Normale Supérieure en 1888, mais ne fut pas admissible «et cela pour un demi-point»². Reçu premier à la licence de lettres quelques mois plus tard, il suivit les cours à la Sorbonne. Il assista à des conférences, comme celles données par le docteur Luys à l'hôpital de la Charité sur l'hypnotisme. En 1891, il se présenta à l'agrégation, et ce fut un nouvel échec. Parallèlement ses rédactions scolaires et universitaires se développèrent progressivement et aboutirent, sous la direction de ses

¹ John Alden GREEN, dans son édition des *Chroniques* a établi un tableau fort complet dans lequel il ne compte pas moins de 1903 «Lettres Parisiennes» rédigées par Marcel Schwob entre décembre 1891 et février 1905 (*Chroniques*, Droz, 1981, p. 86), alors que Pierre CHAMPION n'en a recensé que 165 (*Oeuvres*, Tome 1, «Préface»). Elles sont quotidiennes jusqu'au mois d'août 1893, et la baisse sensible dans les mois qui suivent est attribuée par Green à la maladie de sa maîtresse Louise.

² Marcel Schwob, *Oeuvres complètes*, Tome 10, p. 50.

professeurs, à des communications érudites données à des sociétés savantes ou des articles publiés dans des revues spécialisées. Enfin sa vie sociale fut particulièrement active, et on le retrouvait régulièrement aux manifestations mondaines ainsi qu'aux «mardis» organisés par Mallarmé.

C'est dans ce contexte qu'il nous faut lire les deux premiers recueils de l'auteur, *Coeur double* et *le Roi au masque d'or*. Nous sommes en présence d'un jeune écrivain, talentueux certes, et désireux de réussir; sa carrière semblait aller de soi, à une époque où tant d'autres n'avaient connu que des échecs. A son actif, il possédait des atouts majeurs. En premier lieu, son père, Georges Schwob, était éditeur d'un journal, *Le Phare de la Loire*, sorte de *Fanal de Rouen*³ mais bien réel celui-là. Cette gazette, issue à Nantes, était un des rares quotidiens de Province lus à Paris. L'organe paternel a publié les «Lettres parisiennes» et a eu la primeur des premiers contes. Le pas vers un journal de la capitale, dirigé par une connaissance du père, n'était pas bien grand⁴. Par ailleurs, étant monté à Paris en 1882 pour suivre les cours au Lycée Louis-le-Grand, l'adolescent logeait chez son oncle, Léon Cahun, conservateur à la Bibliothèque Mazarine. Son goût pour la recherche dans de vieux documents s'est développé dans cet endroit parsemé de livres. Finalement, il était prédisposé à ce genre de labeur: doué, particulièrement attiré par l'étude, ce jeune homme possédait une forte constitution, avant que la maladie ne l'atteigne et ne mette un terme précoce à son oeuvre d'imagination. En effet, sa carrière littéraire fut particulièrement brève, cinq années à peine, pendant lesquelles il se fit la main, pour aussitôt la perdre.

³ Le journal, dans *Madame Bovary*, où Homais envoyait ses articles.

⁴ Fernand XAU, qui assurait la direction littéraire de l'*Echo de Paris* autour de 1890, était d'origine nantaise et avait collaboré au *Phare de la Loire*.

On ne peut minimiser l'influence du père. Georges Schwob voulait que son fils poursuive ses études et mène une carrière à l'Université: «Nous sommes aussi de ce monde-là», se plaisait-il à lui répéter, et Pierre Champion de déclarer que «L'Université c'est, pour les Schwob, l'arche sainte»⁵. Marcel admirait son père avec un mélange de crainte et de respect; il ne pouvait refuser les recommandations de cet homme qui avait réussi dans la vie. Après son décès, Marcel ne mentionnait guère l'université comme carrière possible, bien qu'il continue à mener des recherches; grâce à celles-ci, il finira même à joindre cette «arche sainte». Pour la mère, c'était la réussite financière et la réception sociale qui, apparemment, comptaient le plus: «Je comprends tout le parti que tu pourras tirer de tes articles à *L'Événement* (...) J'espère qu'étant donné le cas que Magnier fait de toi, on te paiera...»⁶. Dans une autre lettre à son fils, elle déclara, non sans fierté: «d'après ta lettre, je vois que tu es tout à fait lancé dans le *high life* littéraire»⁷. S'étant définitivement établi à Paris, Marcel se distancie progressivement de sa famille sans pour autant rompre complètement⁸.

*

* *

⁵ Pierre CHAMPION, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927, p.61.

⁶ *Ibid.*, *loc.cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ Pour plus de détails sur la vie de l'auteur, mentionnons deux ouvrages. Pierre Champion, dans son livre cité plus haut, tâche de cerner l'homme qu'il a connu et admiré, Marcel Schwob. Beaucoup plus récemment, la biographie de Sylvain Goudemare (*Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, le Cherche midi éditeur, 2000) retrace ce parcours en le faisant correspondre aux *Vies imaginaires* de l'auteur.

A l'aide de ses premières nouvelles, nous nous proposons d'observer comment un jeune homme dépasse son milieu et avec des bribes de son éducation et de ses lectures exerce le métier de *conteur*. Malgré ses autres occupations, Schwob se lance corps et âme dans la rédaction de nouvelles, qu'il considère comme un art, et il ne s'agit certainement pas d'un passe-temps ou d'une façon d'arrondir ses fins de mois. L'originalité se dévoile aussi bien dans les sources de l'oeuvre, qui se situent dans l'Antiquité, le Moyen-Âge, la littérature étrangère ou la science contemporaine, que dans la technique narrative.

University of Cape Town

CHAPITRE PREMIER

QUI CHERCHE, ÉCRIT

la linguistique selon Schwob

Les oeuvres fictionnelles de ce début de carrière ne sont pas indépendantes des recherches scientifiques menées par Schwob. Nous les traçons brièvement ici⁹. Encouragé par son père ainsi que par son oncle, l'étudiant se mit assidûment à rédiger des dissertations qui dépassèrent le cadre du travail scolaire. Dans ses recherches, qui avaient pour objet le phénomène linguistique, il avait acquis le soutien personnel de deux de ses professeurs, le philologue Michel Bréal (1832-1915) et le philosophe Emile Boutroux (1845-1921). Depuis un jeune âge, Schwob avait dressé une analogie entre les langues, qu'il étudiait à l'école, et la littérature, qu'il dévorait chez son oncle. Traduisant en 1883 Catulle en vers marotiques, il prétendit, non sans arrogance, «avoir ouvert une nouvelle voie désormais déblayée pour (s)es successeurs: *“L'analogie des langues et des littératures aux mêmes*

⁹ Une première version de plusieurs extraits de cette partie se trouve dans notre: «le Conte de Marcel Schwob: sur les antécédents», *French Studies in Southern Africa*, 24, 1995, pp. 32-41.

degrés de formation”¹⁰. Le français du Moyen-Age correspondait ainsi pour lui au latin sous César. Le langage allait demeurer le sujet de ses longues dissertations. Sa première publication scientifique était significative: il s’agissait d’un rapport sur les langues vivantes dans l’Enseignement primaire rédigé sous la direction de M. Bréal, qui était également inspecteur général de l’instruction publique. Suivèrent une communication, «qui a eu beaucoup de succès» (*Correspondance*, 63), sur *les Langues artificielles* à la *Société de Linguistique* en février 1889, d’autres communications, qui, elles aussi, «ont obtenu un très grand succès» (*Ibid.*, 69), relatives aux mots d’argot «*tricher, trinquer, guigner, jargon, Tartuffe*», toujours à la *Société de Linguistique* en juin 1889, et ainsi de suite. Le premier ouvrage consistant, une *Étude sur l’argot français*, rédigé en collaboration avec Georges Guieysse datait aussi de 1889. Avec ce dernier, Schwob projetait de se lancer dans deux nouvelles sciences: la linguistique (dans l’acception moderne du terme) et la sémantique, «la science de la signification des mots»¹¹, que Michel Bréal, l’auteur de *l’Essai de sémantique* (1897), texte fondateur de cette discipline, venait de baptiser. Mais il essuya son premier revers, lorsque son ami Guieysse a été retrouvé avec une balle dans le coeur, alors que le livret était sous presse.

C’est pendant cette période que ses premiers contes voient le jour. Le lecteur y retrouve des termes d’argot, et en général un travail obstiné sur la langue, qui dévoile l’intérêt qu’il porte au sens et à la forme des mots. Combinant étude et écriture, l’étudiant est assurément surmené, et il ne cesse de répéter dans ses lettres qu’il est «criblé», «accablé» de travail, qu’il est «terriblement bousculé», bref

¹⁰ Marcel Schwob, *les Oeuvres complètes de Marcel Schwob*, Paris, François Bernouard, 1927-1930, Tome 1, p. 86. C’est l’auteur qui souligne.

¹¹ Pierre CHAMPION, *Op.cit.*, p. 48 (note).

qu'il est «sur les dents» (*Correspondance*, 61, 62, 84 et 75), expression qui intitule aussi un de ses premiers contes.

On se pose dès lors la question: pour cet écrivain-journaliste-chercheur-étudiant qui touche à tout, qui risque de se dissiper, de perdre de son authenticité, qu'est-ce qui prévaut? Ou pour reprendre la question que le narrateur pose à la fin du conte «l'Homme double» dans le recueil *Coeur double*: «Dans l'homme double qui s'était révélé – où était l'homme?» (*Coeur double*, 103) L'auteur est double, triple, multiple: son cas est intéressant. Pour un homme de lettres submergé dans le monde de l'étude, la création fictionnelle ne saurait être séparée de l'étude scolaire et universitaire. Selon George Trembley, les recherches érudites et artistiques de cet auteur s'empêcheraient mutuellement¹². Cependant, l'auteur tâche d'opérer une synthèse entre ses différentes activités. En somme, la production écrite est diverse; les récits imaginaires contiennent une réflexion approfondie sur l'enseignement des langues, sur la philologie et sur la linguistique, et le tout est ponctué par des travaux universitaires.

On propose ici de mener brièvement l'analyse dans deux directions, qui se complètent. D'une part, comme presque tous les petits Français, Marcel Schwob a appris le français à l'école primaire, devenue depuis peu laïque, obligatoire et gratuite. Il faudra voir comment ce contact uniformisant avec la langue maternelle influe sur l'oeuvre. Par ailleurs, et c'est la deuxième voie, l'étudiant est

¹² George TREMBLEY, *Op.cit.*, p.10.

censé rédiger des dissertations savantes, qui présupposent l'acquisition d'un français scientifique, universitaire. Là aussi, les traces sont perceptibles dans les pièces de fiction. Nous allons inclure progressivement certaines nouvelles dans notre lecture. Plutôt que de faire de rapides commentaires sur tous les récits brefs des deux premiers recueils, nous avons jugé plus opportun d'approfondir plusieurs contes significatifs ou particulièrement riches.

les leçons de Marcel

En cette fin du dix-neuvième siècle, en particulier après les réformes de l'école primaire menées par Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique au début de la Troisième République, le français a acquis, face au latin, une place prépondérante en tant que matière enseignée. La généralisation de l'enseignement primaire a institué une langue commune à toutes les Provinces et à toutes les classes sociales. Cette idéologie est manifeste dans le livre de lecture courante utilisé dans les écoles depuis 1877, *Le Tour de la France par deux enfants*. Malgré la visite des diverses régions de la jeune République par les petits protagonistes, ce manuel rédigé par Madame Fouille sous le pseudonyme de Bruno G.¹³, abolit les originalités provinciales. L'école devient un instrument puissant d'uniformisation pour la lutte contre les langues locales et la chasse aux tournures régionales. Ce français standard, ou français de l'école primaire est une langue neutre, incolore et inodore, et langue de la répétition, de la récitation scolaire. C'est l'idiome de Loulou, le perroquet de Félicité dans *un*

¹³ Une voix féminine diminuerait l'impact de l'oeuvre; l'idéologie est manifeste dans le nom même de l'écrivain.

Coeur simple de Gustave Flaubert, qui est «instruit» à répéter: «Charmant garçon! Serviteur, monsieur! Je vous salue, Marie!»¹⁴ Pour Schwob, c'est aussi la langue de la prise de notes, et ce matériel brut, indistinct, forme la base de toute écriture, chronique ou conte. La langue n'est plus l'élément distinctif pour l'écrivain; Roland Barthes déclarera plus tard que «la langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible»¹⁵. L'enseignement possède un pouvoir niveleur et crée une sorte de *médiocratie*. L'intellectuel, pour prouver sa supériorité, doit se défaire de son éducation, se séparer du commun des mortels. Le dix-neuvième siècle, dans ce contexte, a vu la naissance d'une morale de maître, d'un individualisme conquérant, déjà apparents chez les Romantiques, exacerbés par Charles Baudelaire; cette morale aboutit aux excès de la fin du siècle, chez les Décadents ou chez Maurice Barrès, pour qui le Moi se distingue des Barbares. La voie à suivre, pour tout jeune écrivain fin-de-siècle choisissant ce que Barthes nomme «l'engagement de sa forme»¹⁶, est dégagée par ce maître d'école, Stéphane Mallarmé, modèle de l'écriture artiste.

Schwob toutefois est convaincu que chaque individu possède son propre langage, originel, qui précède toute instruction. Cette langue refléterait la nature même de l'homme, et implique un lien intime entre les mots et choses. Ceci expliquerait son intérêt pour tous les marginaux de la société, pirates et assassins, prostituées et galériens, pour qui les mots possèdent un pouvoir extrême. Mais alors que les voix distinguent les êtres, la vie en société entraîne l'apparition de compromis, de codes,

¹⁴ Gustave FLAUBERT, «un *Coeur simple*», dans *Trois contes*, Gallimard («Folio»), 1973, p. 48.

¹⁵ Roland BARTHES, *le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 (1953), p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

bref de langages. La série de nouvelles «la Légende des Gueux», seconde partie de *Coeur Double*, tracerait cette évolution. Schwob affirme, dans un commentaire sur Robert Louis Stevenson, que «les langues comme les peuples, parviennent à une organisation de société raffinée d'où on a banni les bariolages indécents» (*Spicilège*, 184). Chaque langue serait une convention, essentiellement artificielle. Ainsi, pour Schwob le linguiste, l'argot possédait ses propres règles. Le nivellement par la langue est un phénomène récent; parlant des écrivains du quinzième et du seizième siècle, Schwob note que «les gens s'habillaient d'étoffes différentes: maintenant les mots, comme les gens, sont habillés de noir» (*Ibid.*). Dans «L'Homme double», déjà mentionné, un personnage accusé d'un meurtre hideux assume inconsciemment une nouvelle personnalité, pâle imitation du juge d'instruction. Un homme peut en cacher un autre et l'instruction, c'est-à-dire le français appris à l'école primaire, couvre le criminel d'un vernis de respectabilité. Rien ne le distingue des autres êtres humains, et en particulier du juge qu'il imite à la perfection. Quand le meurtrier finit par se manifester, il le fait grâce à son langage, utilisant un français populaire, qui précède l'enseignement mais qui sera refoulé par lui.

L'écrivain, quant à lui, part de cette convention, ce langage commun; pour Schwob alors «le poète et le peintre sont des inventeurs de formes» (*Ibid.*). Ces formes correspondent à l'*écriture* barthienne: «d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain aux sources instrumentales de sa création»¹⁷, aux exigences d'un langage proposé par la société. Les contes schwobiens mettent en scène la lutte des

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

différents niveaux de français et la langue apprise à l'école primaire y intervient. Dans les récits fictifs, comme le montre la critique Renée Balibar à partir d'un texte de Peguy, *Pierre, Commencement d'une vie bourgeoise* (1898), le français de l'école primaire peut s'intégrer de trois façons distinctes. Ou bien la rédaction «constitue la base d'un naturel parfaitement intégré aux modèles du français universitaire»¹⁸. Les incipits schwobiens répondent souvent à cette règle, comme dans «Un squelette»: «J'ai couché une fois dans une maison hantée. Je n'ose pas trop raconter cette histoire, parce que je suis persuadé que personne ne la croira» (*Coeur double*, 134). Cette langue quotidienne devient littéraire par son inclusion dans un texte qualifié de *littéraire*. Un autre procédé, régulièrement utilisé dans les contes des deux premiers recueils de Schwob, consiste à donner à un personnage une réplique, qui contraste avec le style général du récit et «constitue la base d'un naturel dédoublé»¹⁹, produisant un effet de naïveté. La fin de la nouvelle *l'Homme double* est un exemple caractéristique, car le personnage y utilise un langage familier, orné de termes d'argot: «Où que j'suis? Eh ben – chez moi – donc! Qu'est-ce que ça peut t'foutre, où que j'suis! (...) V'là une *trempe-tes-deux-bras-dans-la-vase-noire*, j'm'en suis jamais tant servi» (*Coeur double*, 102-103. C'est l'auteur qui souligne.). La dernière méthode, la plus intéressante, est celle où deux types de français entrent en conflit, et produit un «effet de naturel bizarre»²⁰. On pense aux surréalistes, au théâtre de l'absurde. Balibar cite dans ce contexte l'incipit de *l'Etranger* de Camus: «Aujourd'hui, maman est morte.» Le procédé se retrouve chez certains contemporains de Schwob, en particulier chez Jarry; *Ubu Roi*, dédié à Marcel Schwob, possède, on le sait, une origine scolaire.

¹⁸ Renée BALIBAR, *les Français fictifs*, Paris, Hachette, p. 180.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 181.

L'intrusion du français de l'école primaire se manifeste principalement dans les contes comiques de Schwob, parsemés de phrases innocentes qui, par leur banalité même, mettent la puce à l'oreille du lecteur. Avant de discuter le conte comique chez Schwob, nous allons analyser le rapport au langage dans les nouvelles dites «sérieuses».

la chronique contée

Pour mettre en lumière notre propos, il nous a semblé avantageux de confronter une chronique et un conte traitant un même sujet, en particulier quand les deux pièces ont été rédigées presque simultanément. La délimitation entre les deux formes d'écriture n'est pas toujours nette. Dans sa correspondance, l'écrivain nomme certaines de ses pièces de fiction «chroniques» (*Correspondance*, 61, 65, 68), soulignant ainsi que la distinction pour lui est quelque peu aléatoire. Prenons comme exemple les récits de l'exécution d'Eyraud, criminel qui a frayé la chronique il y a plus de cent ans. Schwob a assisté à la décapitation et quelques jours plus tard, le 5 février 1891, ont paru de la main de l'auteur un conte intitulé «Instantanées» dans *L'Echo de Paris* et, dans *L'Événement*, une chronique nommé «L'Exécution». Voici les incipits:

«Nuit livide, brume étoilée par les becs de gaz, lumières rouges dans les cadres des fenêtres autour de la place de la Roquette, voilà le décor de la mort d'Eyraud.» (*Chroniques*, 58)

«Il y a, rue de la Roquette, deux haies de lumières, et au-dessous, deux traînées de lueurs perdus dans le brouillard, double illumination pour une montée sanglante.» (*Coeur double*, 254)

La mention du nom de la victime, Eyraud, dans la chronique la distingue immédiatement du conte. Celui-ci, par une inversion, dévoile toutefois le héros (*Roquette, haies*)²¹. Au demeurant, les deux phrases mélangent plusieurs types d'écriture, dans un mouvement inverse. Ce mélange de styles à l'intérieur d'un récit n'est pas rare dans l'écriture réaliste; Auerbach le démontre clairement à l'aide d'un texte de Zola²² et Barthes insiste sur la multiplication des types d'écriture pendant cette période²³. La chronique commence sur ce qu'une enquête de 1897, que Renée Balibar cite dans son commentaire sur Péguy, nomme le mode imaginaire-poétique pour ensuite tomber rapidement sur le type observateur-descripteur. Schwob utilise cette convention, à savoir le réalisme, pour décrire l'assistance ainsi que les derniers gestes et paroles du condamné. Le texte s'achève sur le type érudit-digressif. Pour des raisons évidentes, la chronique se présente plus comme un texte d'actualité. Elle identifie certaines personnes qui assistent à l'exécution, dissection des mérites du cas, mais surtout devient un plaidoyer contre la peine de mort. Dans la nouvelle par contre on retrouve des réflexions, pas de l'auteur-narrateur, mais d'un personnage, un sous-aide du bourreau qui, précise-t-on, «soulève depuis vingt-six ans les têtes des décapités» (*Coeur double*, 256), sur un sujet beaucoup plus

²¹ Schwob aurait-il inspiré la théorie sur les anagrammes à cet autre disciple de Bréal, Ferdinand de Saussure, qu'il rencontrait régulièrement à la Société de Linguistique?

²² Erich AUERBACH, «Germinie Lacerteux», dans *Mimesis: the Representation of reality in Western literature*, New York, Doubleday Anchor Books, 1953, pp. 434-463.

²³ Roland BARTHES, *Op. cit.*, p. 17.

prosaïque: la tête remue-t-elle après avoir été coupée? La réflexion se fait en français élémentaire, utilisant l'expression impersonnelle «il y a».

Cette confrontation du document d'actualité, inscrite dans l'histoire, à la nouvelle montre «que la fiction était un travail effectué sur une base matérielle»²⁴. Chez Schwob, ce travail se manifeste par une insistance sur la symétrie. Plutôt qu'un simple artifice littéraire, une manière d'écrire, la Symétrie serait pour Schwob un *esprit* qui guide la littérature d'une certaine époque; elle s'oppose ainsi au *Réalisme*. «Dans la Symétrie», déclare Schwob dans la Préface de *Coeur double*, «la vie est assujettie à des règles artistiques conventionnelles; dans le Réalisme, la vie est reproduite avec toutes ses inflexions les plus inharmoniques» (*Ibid.*, 41). Et pour lui «nous touchons aujourd'hui, après le romantisme et le naturalisme, à une nouvelle période de symétrie» (*Ibid.*), comparable à celle qui prévalait lors de l'Antiquité grecque²⁵. Dans «Instantanées», on retrouve des aspects symétriques non seulement dans les motifs («deux» et «double» dès la première phrase), mais également dans la construction globale du conte, d'une symétrie parfaite: neuf paragraphes avec l'exécution en son centre, séparant ainsi les préparatifs place de la Roquette et l'enterrement au cimetière d'Ivry. Un autre exemple de cette construction se trouve dans l'utilisation du français de l'école primaire: le récit bref commence avec «il y a», forme reprise six fois dans le dernier paragraphe. Or, il se produit un glissement: parfaitement incorporée dans le récit fictif au début, l'expression marque à la fin un écart par rapport à la fiction et à l'Histoire. Un événement d'ampleur est devenu trivial, la langue banalise

²⁴ Renée BALIBAR, *Op.cit.*, p. 205. C'est l'auteur qui souligne.

²⁵ Sur l'importance de la symétrie dans les contes de Schwob, lire l'article de Christian BERG, «Marcel Schwob, le récit bref et l'esprit de symétrie», *La Licorne*, n° 21, 1991, pp. 103-113.

l'affaire. La préface du recueil a annoncé cette opération: «La composition se précisera dans les parties, *avec la langue*; la construction sera sévère; l'art nouveau devra être net et clair» (*Ibid.*, 48. Je souligne.).

Le conte représente une rédaction fictive, qui utilise «le français pratiqué institutionnellement à l'école primaire (et) qui fournit le naturel linguistique de base nécessaire à tous les effets de naturel fictif littéraire»²⁶. Ces mélanges «aboutissent à des effets d'intégration et de sublimation du français d'école primaire sous les apparences de l'unité du style réaliste»²⁷. La chronique «l'Exécution» pour sa part, se trouve entre le travail universitaire (à partir d'un événement d'actualité donner son opinion sur un phénomène de société, dans ce cas la peine de mort) et la rédaction fictive, de par ses descriptions quasi poétiques de l'aube. En dernier lieu, il est à signaler que pour Schwob la chronique elle-même n'est qu'une lecture, une reconstruction de l'Histoire par le langage, dont il a signalé ailleurs l'artificialité. Le chroniqueur et l'historien réinventent les faits auxquels ils assistent et les documents qu'ils lisent.

²⁶ Renée BALIBAR, *Op.cit.*, p. 179.

²⁷ *Ibid.*, p. 186.

En 1888 Schwob retourna au Lycée Louis-le-Grand pour préparer l'Ecole Normale; dans ces classes préparatoires il entre en contact avec un autre niveau de langue. Ce français universitaire, qu'il soit scientifique ou poétique, est également repérable dans les contes; nous avons déjà indiqué le rapport étroit entre Schwob l'érudit et Schwob l'écrivain. Ce rapport est intimement lié au rôle même de l'écrivain. En effet, Marcel Schwob avait à peine 17 ans, il venait de découvrir *A rebours* de J.-K. Huysmans et les aphorismes de Schopenhauer, quand il exprima, dans une lettre à son frère, avec une certaine arrogance son opinion sur la fonction de l'écrivain. Après avoir passé en revue la littérature contemporaine, il conclut: «De même qu'autrefois il a fallu des hommes cordonniers, boulangers, menuisiers, et qui ne fussent que cela pour le bien des autres, il faut aujourd'hui des romanciers spéciaux, des poètes spéciaux: le cumul n'est plus permis» (*Correspondance*, 48). Faut-il rappeler qu'à peine treize années plus tard, il dut faire le constat d'un échec personnel: «les facultés d'invention ne reviennent pas», se lamenta-t-il en 1897, «je ne parviens à rien de bien»²⁸ ?

C'est durant cette période, entre ces deux déclarations, que Marcel Schwob écrit toute son oeuvre fictionnelle. Les propos de Schwob tout comme les témoignages de ses contemporains dévoilent un bibliographe acharné, qui travaillait d'arrache-pied et privilégiait les documents authentiques qu'il recopiait. On ne peut donc séparer sa production imaginaire de sa recherche, ne fût-ce que par

²⁸ Cité par Monique JUTRIN, *Op.cit.*, pp. 41-42.

l'identité des sujets choisis par ce médiéviste et spécialiste de l'Antiquité gréco-latine. L'étude nourrit les contes et Schwob a toujours été conscient du travail complémentaire de la transcription et de la narration.

Ce conteur nous invite ainsi à lire son oeuvre sous le signe de la réécriture, ce que, à l'âge de dix-sept ans, il appela le *cumul*. Nous allons tâcher d'illustrer que la forme même de ses contes autorise cette lecture, Schwob demeurant par ailleurs étrangement discret quant au secret de son art narratif. C'est aussi que l'opération est pénible, on n'en doute pas. Sa créativité, qu'il nomme «perversité», autorise le mensonge, qui, pour lui, devient même une *conditio sine qua non* de toute écriture de fiction. Dans ce contexte, Monique Jutrin conclut que «la seule vérité est celle que confère l'art»²⁹. L'abondance de sources mène inévitablement à l'improductivité et on sent l'auteur plus à l'aise dans le domaine de la compilation, de la translittération et de la philologie, voire de la philosophie; ses préfaces, qu'on pourrait qualifier de théoriques donnent une vision d'ensemble qui a souvent influencé la lecture des nouvelles. Celles-ci toutefois dépassent la simple illustration d'un certain point de vue éthique et esthétique de l'auteur et mènent une vie indépendante de leur distribution dans les recueils, divulguant ainsi l'imaginaire de l'auteur.

Le parcours effectué dans les contes de Marcel Schwob retrace manifestement celui de ses lectures. Ceci est particulièrement vrai pour son dernier recueil, les *Vies Imaginaires*, qui présente d'une

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

manière presque systématique l'historique de ses lectures. Il en découle deux remarques sur la genèse de son oeuvre. D'une part l'auteur est convaincu, en cette fin de siècle, que tout a été écrit et qu'il a tout lu. Dans un commentaire sur *la Puissance des ténèbres* de Tolstoï qui a été publié dans *le Phare de la Loire* en septembre 1887, il cite le mot de la Bruyère: «Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de six mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent» (*Correspondance*, 18), qu'il fait suivre d'un commentaire: «C'est vrai – nous venons trop tard, et l'appauvrissement de nos écoles littéraires, qui ne trouvent plus rien de nouveau, et qui se consolent par “le pouvoir magique des mots” devrait nous le montrer» (*Ibid.*). Toutefois, contrairement à un sentiment de lassitude propre aux décadents, Schwob semble contracter une boulimie littéraire qui le condamne, on peut le dire, à s'aliter dans les bibliothèques. Ne le voit-on pas sur cette ancienne photographie, installé chez lui, l'air épais, dans cette pièce bourrée de livres³⁰, qu'il appelait volontiers sa *librairie*, évoquant le sens anglais du mot? La surenchère de la lecture permet l'écriture d'oeuvres originales, et pour lui le drame de Tolstoï demeure un bon exemple.

D'autre part, Schwob paraît obnubilé par le passé culturel et la dimension historique de l'humanité. Sa *Légende des Gueux*, une séquence de quatorze contes intégrée dans son premier recueil, reproduit cet itinéraire qui mène d'un monde préhistorique à une vision apocalyptique de l'avenir, qu'il développe dans le dernier conte du recueil, «la Terreur future», où les événements sont néanmoins racontés au passé. Plutôt que de transposer ce passé au présent de l'écriture, l'auteur s'y transpose

³⁰ Ses amis, lui rendant visite à son entresol rue de l'Université, sont tous surpris par le nombre de livres dans l'appartement minuscule. Ainsi, Marguerite Moreno se rappelait qu'«on y marchait sur des livres, on s'y asseyait sur des livres, le lit même était carapaçonné de livres» (cité par Sylvain GOUEMARE, *Op.cit.*, p. 94).

lui-même. Il n'est de meilleur exemple que «le Papier rouge», un conte figurant dans cette *Légende des Gueux*: le narrateur y lit des chroniques du quinzième siècle, ou plus précisément des fragments de chroniques qu'il découvre dans différentes bibliothèques, et il «cru(t) qu('il) étai(t) devenu, (lui) aussi, clerc criminel de monseigneur le prévôt»(*Coeur double*, 190). Ce clerc, envoûté par une criminelle (dont il signe la déposition), commet un double meurtre et finit sur l'échafaud. Cette triple transposition, le narrateur qui retranscrit la transcription du témoignage de l'accusée, illustre le parcours de la réécriture, dans lequel la signature tend à disparaître. Le parcours de la nouvelle est celui d'une découverte, faite grâce à la lecture de documents. Le récit montre comment le narrateur lui-même est envoûté: alors que le début de la narration distingue nettement les recherches entreprises dans les bibliothèques et les Archives, des événements passés, qui sont cités de l'original et mis entre guillemets, par la suite c'est le narrateur en personne qui raconte l'histoire du clerc et de la Princesse, comme s'il était lui-même un témoin privilégié.

Il est évident que Schwob, dont l'intention était de devenir cet écrivain «spécial», ne pouvait rédiger que des récits brefs et que son inspiration connaîtrait une fin précoce. La perfection formelle à laquelle avait abouti le genre de la nouvelle l'inspira fortement. Pour lui comme «pour (ses) maîtres, la brièveté constitue le conte et la nouvelle en modèle formalisant qui suppose une certaine suffisance interne»³¹; celle-ci rendrait l'oeuvre unique, inimitable. Elle s'inscrit toutefois dans une tradition, et ce qui caractérise le conte schwobien est la mise en abyme du passé, d'un référent toujours littéraire puisque déjà écrit. Il faut par conséquent lire ses nouvelles en tenant compte de ce qu'on pourrait

³¹ Christian BERG, *Art. cit.*, p. 108.

appeler les *antécédents*; chaque texte cité en filigrane est en relation avec un aspect de l'écriture actuelle. Le conte des antécédents donc, mais l'écriture schwobienne se présente souvent comme un jeu de dissimulation (le clerc du «Papier rouge» ne s'appelle-t-il pas Cachemarée?) qui s'efforce de masquer l'écriture qui précède.

University of Cape Town

CHAPITRE DEUX

DU CÔTÉ DU CONTE

N'est-ce pas dans ce sens qu'il faudrait lire «Le Roi au masque d'or», le conte le mieux connu de Marcel Schwob, mais qui n'est pour la critique généralement qu'une histoire habilement menée, un beau conte? Ce Roi est masqué d'or pour dissimuler une lèpre héréditaire, celle-ci étant à son tour un autre recouvrement. Que de masques et de reflets dans ce conte! On y voit une série de portraits – ne nous rappellent-ils pas ceux des ancêtres de des Esseintes au château de Lourps?³² – des aïeux du Roi, tous masqués à l'exception du premier; celui-ci aurait commis le péché originel. L'entourage de ce monarque lépreux est composé de prêtres, de bouffons et de femmes, le visage dissimulé par des effigies incarnant leur fonction. C'est encore par un reflet que le Roi découvre ce qu'il croit être son vrai visage, et qui ne sont que les cailles provoquées par la maladie. En fin de compte, après s'être dépouillé de tous les masques, et s'identifiant au premier de la race, le Roi devenu aveugle se dirige vers la cité des Misérables, qui, paradoxalement, incarne la pureté perdue, et qu'il n'atteindra cependant jamais. Ne serait-ce pas légitime dès lors d'y voir comme une allusion à l'écriture elle-même, comme pénultième couverture, qui précède la dernière, dont la fonction serait d'établir le livre

³² J.-K. HUYSMANS, *A Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion (GF), 1978, p. 61.

comme objet vendable? «Il ne nous reste qu'une chose à faire après nos aînés: bien écrire»³³, confia-t-il à son ami Jules Renard; et c'est ainsi que nous entendons aborder le récit schwobien, comme un exercice formel qui tend à protéger ses sources, qui ne sont pas moins citées à travers l'écriture.

retrouver les figures

Les contes des deux premiers recueils, *Coeur Double* et *Le Roi au masque d'or*, sont autant de transpositions du même principe, autant de réécritures d'un proto-texte imaginaire, qui à son tour est pure citation. Ainsi, dans «les Sans-Gueule», deux soldats perdent littéralement la face par le même éclat d'obus. Dans ce récit, l'*aventure* est celle de la petite femme qui doit trouver un signe lui permettant de reconnaître son mari. A partir de deux «surfaces» vides, elle doit trouver un sens; jusqu'à la fin du conte, «elle (dévisage) ces deux têtes sans visages» (*Coeur double*, 91). Ainsi, la présence de l'épouse rend la différenciation nécessaire. Tandis qu'à l'hôpital, où se produit une première action humanisante (les Sans-Gueule apprennent à fumer), il n'est pas nécessaire de *figurer*, de distinguer, la petite femme, dans une «incertitude presque risible» (*Ibid.*, 88) doit choisir; ce choix étant la source de l'angoisse. Ceci pourrait être un premier niveau de lecture, le côté anecdotique, le côté visible; l'anecdote est traitée ici sur le mode du risible.

³³ C'est Jules Renard, l'ami et confident de Schwob à l'époque, qui cite ce commentaire (Jules RENARD, *Journal 1887-1910*, Gallimard («Pléiade»), 1965, p. 85).

Mais le texte va plus loin³⁴. En même temps que leur visage, ces deux soldats perdent leur signification et le lecteur, comme la petite femme de l'histoire qui tâche de reconnaître son mari par «des mouvements autrefois familiers» (*Ibid.*, 91), est invité à retrouver le sens, ou un sens antérieur. Comme elle toujours, le lecteur doit considérer le texte rempli de signification virtuelle, mais pour «actualiser» un sens il est nécessaire de mettre de côté les autres: le sens «produit» est ainsi un choix irrévocable qui produit le remords et une nouvelle hésitation, sentiments qui se manifestent également chez la femme. Ce qui deviendrait visible pour la femme qui «dévisage» les deux hommes, s'avèrerait scriptible pour le lecteur³⁵. Cette quête du sens est une interprétation, parmi tant d'autres, faite par le lecteur. Ross Chambers a démontré que le texte narratif tend à déterminer les conditions de sa propre lisibilité³⁶. Or, quelle est la lecture qui nous est proposée dans ce récit? Dès la première phrase («On les ramassa tous deux») l'in-différence est soulignée. Les Sans-Gueule sont comme deux feuilles de papier blanches. Le sens premier, par l'éclat de l'obus, a disparu et il s'agit de le retrouver. Même si l'intervention des chirurgiens permet de les distinguer, les cicatrices formant deux *patchwork* dissemblables, ceux-ci demeurent in-signifiants. De même, le texte schwobien n'est qu'un ensemble de fragments, d'extraits, de citations, jetés en vrac dans le tissu textuel, formant un réseau qui n'expose que les coutures, cachant une plaie plus ancienne. Dès lors, fixer le sens est dangereux: lorsque la petite femme est obligée de choisir, elle opère une identification fatale. En effet, la petite femme donne un sens aux coutures, c'est-à-dire les seuls signes distinctifs, qui sont donnés par une

³⁴ Nous nous inspirons ici partiellement de la lecture faite par Ross CHAMBERS, «Schwob's *Les Sans-Gueule* and the Anxiety of Reading», dans Will L. McLENDON (éd.), *L'Hénaurme siècle: a Miscellany of Essays on Nineteenth-Century French literature*, Heidelberg, Carl Winter, 1984, pp. 195-205.

³⁵ Voir l'approche de Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil («Tel Quel»), 1970, pp. 10-12.

³⁶ Ross CHAMBERS, *Art. cit.*, p. 196.

intervention médicale, scientifique, et n'existaient pas avant. C'est au moment où il faut choisir, c'est-à-dire faire la connexion avec l'existence antérieure, qu'une nouvelle catastrophe se produit: l'un des Sans-Gueule, qui pourrait être le vrai mari, meurt dans l'insensibilité de l'autre. Toujours est-il que la chute laisse le lecteur sur sa faim; on ne saura jamais lequel, des deux Sans-Gueule, succombe. L'auteur semble nous prévenir: ne cherchez pas sous les cicatrices, il n'y a rien à trouver.

La structure du conte met en évidence les moments-clés. Divisé en quinze paragraphes, le texte est construit selon une série de parallélismes, que voici:

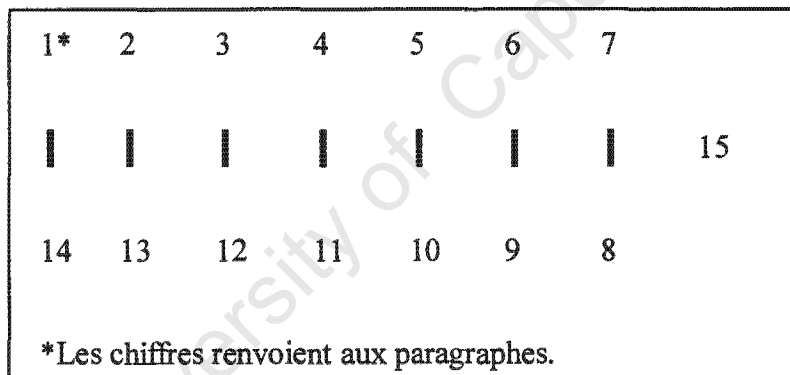


Figure 1: «des Sans-Gueule»

Les quatrième et onzième paragraphes sont les chevilles du texte: on passe de l'impossibilité de choisir, les deux blessés «n'ayant aucune marque d'identité» (*Ibid.*, 88), à l'obligation de choisir. Ce choix nécessaire était pour la petite femme au départ «une question absurde: c'était comme si on avait exigé qu'elle coupât son mari en deux» (*Ibid.*, 90). Tandis que l'incipit insiste sur la similitude des

deux êtres (l'utilisation du «on» et le manque de précisions sur les circonstances ajoutent à l'indifférenciation), le quatorzième paragraphe montre clairement qu'un Sans-Gueule se distingue de l'autre, par une similitude avec «des mouvements autrefois familiers».

Le centre du conte, du paragraphe 5 au paragraphe 10, montre, et Chambers l'a clairement indiqué dans son article, une érotisation progressive du rapport entre la petite femme et les hommes; de la virtualité d'érotisme de l'épouse au «peignoir bon marché (qui) lui moulait le sein» (*Ibid.*, 88) à son exécution dans une atmosphère de bestialité: «comme deux chiens fôlatres (...) ils se frôlaient contre elle et qu'étaient les friandises» (*Ibid.*, 90). Entre les deux extrémités, la communication s'établit progressivement, le sens dominant étant celui du toucher.

Le dernier paragraphe, suite au décès d'une moitié du couple, ce qui élimine le problème du choix, se sépare du reste du texte. Cependant la conclusion ne donne aucune solution: on ne sait toujours pas qui est le vrai mari. Tout au plus, elle met en évidence la pitié chez la petite femme.

Trouver un sens, c'est aussi trouver un langage, ou plutôt un *argot*. En effet, la communication pour les Sans-Gueule s'établit uniquement grâce aux cris associés à la fumée. La petite femme doit y répondre, et elle le fait par un langage du corps. Celui-ci efface un premier langage qu'elle utilisait avec son mari, avant son accident.

De toute évidence, le texte schwobien, qui se présente comme une absence de sens à combler, joue à cache-cache avec son lecteur. Dans ce jeu, la seule certitude ici est qu'une moitié du couple de Sans-Gueule fut le mari de la petite femme. Comme celle-ci tâche de découvrir les signes qui lui permettront de le reconnaître, le lecteur est amené à trouver ce qui a pré-existé au texte, ce que nous avons nommé plus haut les antécédents, c'est-à-dire l'*avant-conte* ou le *pré-texte*. Ce conte-ci est un cas limite en ce qu'il exhibe le procédé. En effet, on est en présence de deux êtres identiques, qui se distinguent uniquement par un passé gommé à tout jamais, vidé du moindre sens. Celui-ci ne peut donc être fixé, si ce n'est par ce pré-texte, dont il est une transposition. Mais, contrairement aux manuscrits que Schwob copiait afin de les arranger pour des communications ou des livrets, le conte va plus loin dans la mesure où l'auteur ne se sent pas obligé de divulguer les sources du texte. Le genre de la nouvelle devient, en cette fin de siècle, un exercice de style, dans lequel le conteur se plaît à brouiller les pistes.

à la recherche du conte perdu

Pourtant, le noyau, la première écriture, se dévoile quelquefois; un exemple caractéristique serait *le Pays bleu*, publié le six décembre 1891 dans l'*Echo de Paris*, et recueilli dans *le Roi au masque d'or* l'année suivante. Ce conte, bien que différent dans la structure et la thématique des *Sans-*

Gueule, peut être interprété de manière similaire; il ne s'agit pas d'une oeuvre *réaliste*, mais d'une construction fictive qui obnubile sa propre signification. Le texte se présente comme un système défensif qui protège un centre, une pièce jouée autrefois dont le titre serait celui du conte. L'incipit se situe apparemment dans le réel mais celui-ci est fictionnalisé dès le départ: «dans une ville de province que je ne saurais retrouver» (*Roi*, 153). La précision dans la première partie de la phrase est amoindrie et même réduite à néant par la prise de position subjective d'un *je*. La première description des lieux nous montre une vieille ville monotone comme une carapace dure que rien n'altère. Pourtant un élément dynamique se dévoile: la ville est sur la défensive, «comme pour se garer de coups» (*Ibid.*). Cette cuirasse cache un sens, qui n'est pas visible de l'extérieur. Elle fait plus que se défendre, la couche supérieure fournissant une véritable bataille: «les feuilles sombres et luisantes du lierre avancent leurs dents, et la mousse ose envelopper les grosses pierres extérieures de son velours jaune» (*Ibid.*). Cette dernière couche n'est pas aussi massive que la précédente. L'humain y est aussi présent, mais encore moins consistant: il est plutôt déshumanisé, néantisé, «aussi fugitif que l'ombre des fumées» (*Ibid.*). Par un renversement des attributs, l'humain est approprié aux objets, qui mènent une lutte active ou passive.

La deuxième moitié de l'incipit introduit le rouge qui à son tour annonce le noir («fanaux rougeâtres... chandelles minces... paquets d'allumettes soufrées... petits carreaux pleins d'ombre et de poussière») (*Ibid.*) et aussi une découverte. Ce même jeu avec les couleurs revient dans bon nombre de nouvelles schwobiennes. Le lecteur est introduit à l'intérieur d'un nouvel univers qui demeure étrange et mystérieux. Derrière «les grosses pierres extérieures», il existe un monde «pâle»

et «frêle», où tout tremble, l'incarnation de tout ceci étant l'enfant. Les enfants jouent, c'est-à-dire qu'à partir de choses réelles dégradées, «un pantin décoloré, une oie de bois ou une balle demi-bariolée» (*Ibid.*, 154), ils bâtissent un nouvel univers. Une tâche similaire est confiée au conteur, ainsi qu'au lecteur.

Nous allons à présent donner la structure du récit que nous illustrerons au fur et à mesure et en guise de conclusion nous introduirons l'incipit à la lecture obtenue.

Un narrateur à la première personne raconte une histoire vécue, au passé. Il a rencontré une fillette, Maïe, qui, comme nous allons le voir, donne l'apparence d'être une femme mûre, à la fois mère et prostituée. Mais elle jouait une comédie, par nécessité; sa survie dans ce monde hostile en dépendait, survie pour laquelle elle devait se battre. Pourtant des brèches se manifestent dans ce masque: le narrateur a découvert sous celui-ci une Maïe enfant. Mais ce n'est pas tout: il l'a aperçue aussi une fois dans le rôle d'une princesse qu'elle avait tenu dans son enfance. A l'intérieur de Maïe enfant se trouve ainsi, par le biais d'une comédie-jeu qui s'est jouée dans le passé et qui s'oppose à la comédie-nécessité dans le présent du récit, une Maïe de l'imagination. Se situant dans un méta-récit, elle se trouve en plein centre du récit premier, mais, d'autre part, elle s'y dérobe, car ce centre, sous forme de discours, détruit les cercles qui l'entourent. Nous représentons cette structure dans la figure qui suit:

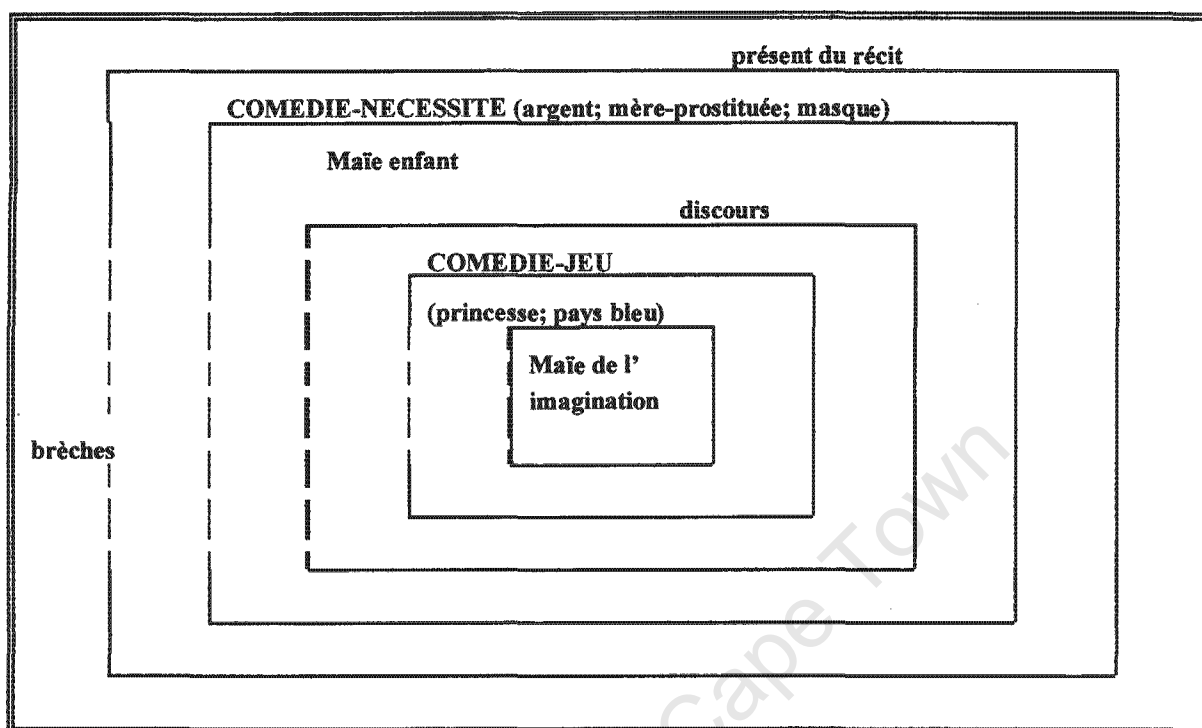


Figure 2: «Le Pays bleu»; la «comédie-nécessité» et la «comédie-jeu» représentent les masques.

Maïe joue la comédie dans le présent du récit. Elle porte un masque: elle est une mère poule dans sa relation avec Michel et avec son «chez-moi» et vraisemblablement une prostituée dans sa relation avec le narrateur. Il est à signaler que cette deuxième relation est dissimulée dans le récit du narrateur, bien qu'il demeure certains signes, comme l'argent laissé sur la table: «j'avais mis, *je crois*, un peu d'argent sur la pauvre table» (*Ibid.*, 154. Je souligne.), et l'amélioration dans la condition matérielle de Maïe. Mais le masque ne fonctionne pas bien, et des brèches apparaissent:

- Exemple 1: - elle a cherché du pain et remonte «gravement»: elle incarne son rôle de mère;
- «puis elle prit le grand pain et mordit à même le croûton»: la brèche est concrétisée par la morsure dans le pain;
 - elle rit aux marrons. L'enfant paraît, il y a une faille dans l'imitation de l'adulte. (*Ibid.*, 155)

- Exemple 2: - «Allons, Michel»: elle se comporte comme une mère envers le garçon;
- la brèche est concrétisée ici par la morsure dans les marrons;
 - «Vilains marrons, voulez-vous bien ne pas sauter?»; le masque sur-fonctionne (*overacting*): elle gronde les marrons. Maïe en fait trop, elle est trop mère pour faire une véritable mère;
 - «cependant»: elle reprend le masque. (*Ibid.*)

Pour Maïe, le monde réel se distingue sensiblement du monde idéal: ce qui est vilain dans l'un est beau dans l'autre («ma belle glace», «ma vilaine table», «ma cruche»). Michel, qui fait partie de l'ameublement, «est affreux», il «est méchant (...) mais il ferait un beau dragon» (*Ibid.*, 157).

L'univers du présent du récit est caractérisé par des substitutions ou des dégradations, comme dans les jeux d'enfants: «une corde servait de rampe», «un loquet de ficelle», «quatre planches disjointes» (*Ibid.*, 154). Par ailleurs, le masque paraît nécessaire quand Maïe est pauvre et quand elle a besoin d'argent pour vivre, quand elle doit donc se battre. «Mais elle devenait triste, à mesure que la misère s'en allait» (*Ibid.*, 157). Cette tristesse était déjà une caractéristique de la ville statique, de la pluie monotone. Maïe ne se fâche plus: «monstre, vilain monstre, disait-elle, l'oeil vide et les lèvres molles» (*Ibid.*). La colère n'a plus de sens, ce ne sont plus les «yeux étincelants» (*Ibid.*), qui «brillaient de satisfaction» (*Ibid.*, 154) lors de la première rencontre avec le narrateur. Le masque est sans référent, ce qui est représenté ici est le masque pour le masque.

A l'intérieur du récit se trouve un micro-récit, une mise en abyme où la même thématique est présente. La narratrice est Maïe, cette fois-ci une enfant qui parle «dans son langage enfantin» (*Ibid.*, 156). Elle a ôté son masque et parle d'une autre comédie qu'elle a jouée à neuf ans. On retrouve le même vocabulaire de défense, et d'attaque: «(le palais de mon père) est d'acier fort et la porte de fer rouge, gardée par un dragon à triple gueule. Si vous voulez obtenir ma main...» (*Ibid.*). Cette lutte n'est pas effective, elle demeure dans l'ordre du possible. Ici aussi le réel est mis en doute: le nom de la pièce – qui devient celui du conte, seul rapport entre le texte et hors-texte – est incertain. «Est-ce que c'est vrai qu'il y a un pays bleu? Je suis sûre que j'y serais.» (*Ibid.*) Le pays bleu n'est donc pas certain dans le présent, mais bien dans le possible, au conditionnel. La fin de cette mise en abyme occulte à son tour le réel: ce que le garde a dit est oublié et toute la scène de l'arrestation reste très vague. Enfin «on ne voit que des ardoises et des petites boutiques noires» (*Ibid.*), ce qu'on voyait

déjà dans l'incipit. Un cercle s'est accompli à l'intérieur du récit. Ce micro-récit nous montre donc la rêverie de Maïe. Son monde idéal part d'une pièce de théâtre – une chose qui a été fixée dans la tradition – qu'elle a jouée dans le passé. Son rêve est donc régressif: l'idéal se trouve dans un futur du passé exprimé au conditionnel³⁷. Maïe reproduit cette comédie. Pour cela elle doit se déréaliser du quotidien en mettant une couronne sur la tête et en se regardant dans une glace, qui, on le rappelle, est «un peu cassée, mais ça ne fait rien» (*Ibid.*, 154) pour l'enfant qu'elle est. Le reflet n'est donc pas parfait mais cela permet une meilleure déréalisation. Une nouvelle brèche apparaît, plus profonde celle-ci, car le regard du lecteur, qui suit celui du narrateur, aperçoit Maïe dans son jeu.

Enfin nous pouvons introduire l'incipit à la lecture que nous avons établie. Il comporte tous les niveaux que nous avons rencontrés dans le texte même. On voit d'abord la paroi extérieure, statique et monotone. Ce masque reluit («les feuilles sombres et luisantes») comme la couronne de papier d'or que Maïe portait à neuf ans. Il est là nécessairement, «comme pour se garer des coups», ayant une fonction défensive ou même offensive. Or, une brèche se dévoile et elle est annoncée par le rouge, couleur qui devient de plus en plus sombre pour atteindre le noir qui précède le démasquage. Ces deux couleurs de l'incipit sont reprises dans la suite par la couleur sang coagulé des marrons qui noircissent en rôtissant. Plus loin on découvre «les liqueurs (qui) étaient autrefois vertes et bleues» (*Ibid.*, 153). Tout au centre elles dorment, prêtes à se réveiller comme le pays bleu que Maïe essaiera de retrouver à la fin du récit. Elles se rapportent donc au Rêve qui n'est pas mort, mais qui dort et est décoloré.

³⁷ Un peu comme la rêverie de Madame Bovary. Maïe, par ailleurs, n'est-ce pas le verlan pour Emma?

En conclusion, l'histoire racontée par Maïe se trouve en plein centre du réseau textuel et attribue une signification aux signes qui l'entourent. Le lecteur suit le narrateur à travers les différentes couches du récit pour trouver une féerie, qui donne un *sens, même incertain*, au texte entier; Maïe ne dit-elle pas qu'«il y avait une belle pièce (qui) s'appelait, *je crois*, le *Pays Bleu*. On ne voyait pas qu'il était bleu, mais on se figurait»? (*Ibid.*, 156. Je souligne.) Tout comme Maïe «assemblait de singuliers costumes avec des chiffons de couleurs» (l'idée du *patchwork*, comme sur les visages des Sans-Gueule, réapparaît), le texte se présente comme un agglomérat d'éléments divers, réunis dans un passé oublié, fictif, bien qu'ayant existé. Qu'il s'agisse ici d'une oeuvre littéraire et plus particulièrement d'un conte merveilleux, relie ce récit à une certaine tradition. Cependant l'écriture, par son système défensif et ses différents niveaux, tend à déconstruire sa propre lecture. Au lecteur de déblayer les différentes couches par une maïeutique, de les dé-masquer pour découvrir l'original, qui demeure toujours incertain; rien ne dit que le pays bleu, que Maïe tâche de retrouver à la fin du conte, existe, pas plus que la cité des Misérables dans «le Roi au masque d'or».

tisser la toile

Il est peu surprenant dans ce contexte que Marcel Schwob ait été attiré par le motif de la toile d'araignée. Cette image est multiple: le labeur de la petite bête, sa férocité, la complexité de la toile, bien sûr, et en particulier sa symétrie. Le réseau de fils est aussi symbole de vie et de mort et ce

piège, pour qu'il soit efficace, doit être invisible. De plus, l'image, comme l'indique clairement Patrick Meadows dans un article où il décrit l'utilisation de cette figure dans la littérature française du dix-neuvième siècle³⁸, renvoie au processus intellectuel de lecture: les liens symboliques, pluriels, qui disséminent du ou convergent vers le centre, rappellent la structure radiale et concentrique, voire en spirale, de la toile.

La nouvelle «Arachné», une des plus anciennes nouvelles de Schwob, se situe donc dans une tradition scripturale et Schwob ne s'en cache pas. L'exergue renvoie en particulier à une pièce de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, et cite quelques vers de l'oeuvre du grand poète anglais:

«Her waggon-spokes made of long spinners' legs;

The cover, of the wings of grasshoppers;

Her traces of the smallest spiders's web;

Her collars of the moonshine's watery beams...» (Coeur double, 92)

Cet extrait, une partie du discours de Mercutio à Roméo, languissant d'amour, est particulièrement significatif. Certains critiques shakespeariens ont insisté sur le caractère mal placé de la réplique de l'ami de Roméo. En effet, elle se situe dans une scène de mouvement, une bande de jeunes gens se

³⁸ Patrick Alan MEADOWS, «the Symbol's symbol: Spider webs in French literature, *Symposium*, hiver 1990, Volume 44/4, pp. 272-290.

déplaçant vers la fête au château, une scène qui, dans la tradition dramatique, invite des répliques courtes; l'extrait de *Roméo et Juliette* répond à cette norme, à l'exception du discours de Mercutio. Surprenante par la forme, la réplique l'est aussi par le contenu: elle ne semble avoir aucun lien avec le reste de la pièce. Mercutio, dans son propos, décrit Mab, reine des fées conduisant un char et qui, dans le folklore celte, était censée déterminer le rêve des hommes. Cette source avouée, qui n'est que le point de départ pour «Arachné», était une bizarrerie qui avait tout pour plaire à Marcel Schwob. Le mythe de la Reine Mab n'a pas connu de succès durable dans la littérature. Outre les dramaturges élizabéthains, il n'y a guère que les poètes Michael Drayton en 1627, avec *Nymphidia*, et Shelley en 1813, avec *Queen Mab* qui la mentionnent. Moins de traces encore dans la littérature française, une exception notable étant le poème «les Accroche-coeurs» par Théophile Gautier, qui l'a fait paraître dans *Emaux et camées*:

«A voir s'arrondir sur tes joues

Leurs orbites tournés par tes doigts

On dirait les petites roues

Du char de Mab fait d'une noix.»³⁹

Une autre source du conte, avouée elle aussi, ne se situe plus dans le folklore ou la littérature, mais dans la réalité historique: il s'agit de la description des Thugs, membres d'une ancienne organisation

³⁹ Théophile GAUTIER, *Emaux et camées*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895, p. 129.

indienne de cambrioleurs et de voleurs, qui avaient l'habitude d'étrangler leurs victimes. S'y ajoutent aussi des références mythiques, et le narrateur mélange allègrement les mythes d'Ariane et d'Arachné. Finalement la pièce se trouve dans une autre tradition, fort utilisée dans les contes de la folie: un personnage considéré fou narre, depuis une cellule où il attend son exécution, ce qui l'y a conduit, tout en avouant son innocence et sa clarté d'esprit. Ici Schwob s'inspire directement de Poe, en particulier de contes comme «le Démon de la perversité» ou «le Chat noir». Certaines nouvelles de Maupassant, comme «la Chevelure» et en particulier «Fou?», utilisent le même procédé⁴⁰.

Au-delà de cette intertextualité riche et évidente, le récit fonctionne d'une façon autonome et, tel une toile d'araignée, annonce son propre enfermement. Le voyage du *fou* à l'intérieur du récit, son imagination créatrice si l'on veut, ne peut dépasser les limites de la narration qu'il en fait. Chaque phrase est un nouveau fil tissé, nouée aux autres. La seule échappatoire, le «je fuirai» qui se trouve aussi bien au début qu'à la fin de récit, est bouchée, par l'utilisation même du futur simple. Ainsi, dans ce récit classique de la folie, le narrateur, ayant une araignée dans le plafond, guide le lecteur dans ses divagations. Le lecteur n'a qu'à suivre la piste, déroulée comme le fil d'Ariane, qui mène de la brodeuse Ariane à l'araignée Arachné. Mais alors que le fil d'Ariane est un fil libérateur, permettant de sortir du labyrinthe, on est plongé ici dans les profondeurs labyrinthiques du cerveau du narrateur, qui tâche de prouver qu'il n'est pas fou. Pour sa défense, le narrateur brode un récit imaginaire à partir d'une histoire vécue, tragique, car il s'agit d'un meurtre. Cette histoire est elle-

⁴⁰ Jean-Louis CORNILLE a indiqué comment «Arachné» «se présente manifestement comme la reprise fidèle» de la nouvelle «Fou?» de Maupassant. Voir «Minutes apocryphes» dans Luc RASSON & Franc SCHUEREWEGEN (sous la dir. de), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 275.

même calquée sur des événements historiques, en particulier les Thugs, et la similarité entre les séries d'événements est mise en valeur. L'aspect symétrique de la nouvelle est évident, Schwob ayant à nouveau compté les paragraphes. Les huit premiers décrivent les circonstances qui ont conduit le narrateur en prison, et présentent l'histoire de son amante Ariane. Les huit derniers paragraphes forment le récit de son délire en geôle: la visite de l'araignée dans sa cellule et sa propre visite au Royaume des Araignées.

En conclusion, ce qui demeure après une surenchère de références culturelles, une abondance d'images littéraires, une exploitation de thèmes connus et reconnus, est une nouvelle rondement menée. Le récit est une trace, «un cadavre blême avec une touffe de cheveux blonds que le vent du matin fera frissonner» (*Coeur double*, 97), des restes, à partir desquels le lecteur construit une signification. Les corps jonchent les contes schwobiens: que ce soit les trois gabelous emportés par les flots, le frère du narrateur dans «le Train 081», le petit soldat dans «le Fort», le voyageur assassiné par l'homme voilé, et ainsi de suite. Ces reliques, conservées saintement, permettent la quête du sens, qui est foncièrement multiple.

La figure du cadavre est liée au thème du double. Ce thème est commun dans la nouvelle, en particulier dans le récit fantastique du dix-neuvième siècle⁴¹. Ainsi, *le Horla* de Maupassant pourrait se résumer, à première analyse, comme la simple présence d'un *alter ego* dans la demeure du

⁴¹ Charles GRIVEL le démontre clairement; il parle en outre d'un «courant à deux phases», dans *Op.cit.*, p. 227.

narrateur. Le double représente à la fois le semblable et le différent, l'altérité dans le Moi et l'identité dans l'Autre. En outre, «d'un point de vue plus essentiel, (cette image) apparaît comme l'image-reflet de l'acte même de création de l'écrivain»⁴². Ceci est certainement le cas pour Schwob, et dans son oeuvre la confrontation d'un personnage avec son double est rarement innocente et souvent tragique. L'affirmation d'un individu n'est possible qu'aux dépens d'un autre soi. Le voyageur dans *les Embaumeuses* devient seulement conscient du danger, et arrive donc à fuir, après que son frère a été tué par les magiciennes. Dans un autre conte, *la Peste*, le narrateur, Bonacorso, utilise de la farine de maïs et son propre sang pour simuler la figure d'un pestiféré, alors que l'épidémie décime Florence. Grâce à cette tromperie il échappe à une bande de malfaiteurs ivrognes. Son ami Matteo, par imitation, utilise le même procédé, d'abord pour s'amuser, ensuite, suivant l'avis de son compagnon, alors qu'ils sont tous les deux dans une cellule à Avignon, pour se dérober à la justice papale. Dans ce dernier cas toutefois, «sous son masque poudreux, sous les taches de sang desséché (Matteo) était livide et (Bonacorso) reconnu(t) les croûtes blanches et le suintement rouge de la peste de Florence» (*Roi*, 83). Cette accumulation de masques, à l'imitation du *Roi au masque d'or*, tourne ici au tragique. Le faux visage est d'abord un moyen de fuir pour Bonacorso, ensuite un jeu pour son compagnon et devait devenir pour celui-ci aussi la porte vers la liberté. Cependant, quand le masque exhibe la véritable maladie, le narrateur lui seul pourra s'échapper; c'est lui qui narre les événements plus de vingt ans après les faits.

⁴² Jacques TRAMSON, «le Double et l'image de la création dans la littérature française», dans *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 32, 5/1980, p. 206.

Masques, double, miroir. Ces images abondent dans les récits schwobiens. De nature polysémique, ils ajoutent un ultime recouvrement, dissimulant encore plus le sens. Cette dualité, cette pluralité du message correspond à la dualité du messager. Marcel Schwob ne pouvait se limiter à une signification unique, et bourre ses textes d'innombrables allusions, de références multiples, d'interprétations décuplées. Cette tendance se retrouve aussi dans ses histoires comiques.

le conte comique

Le genre du conte comique était peu développé en France⁴³. Schwob s'est inspiré d'écrivains étrangers, en particulier de l'Américain Twain et du Russe Chékov. Toutefois, il faut observer que ce ne fut, dans son oeuvre, qu'un phénomène mineur, un intérêt de début de carrière. En effet, trois nouvelles seulement, toutes issues du premier recueil, *Coeur double*, sont essentiellement comiques: «un Squelette», publié en revue le 30 mars 1889, «sur les Dents», dont la version définitive date du 23 septembre 1889, et «Spiritisme», du 29 mars 1891. D'autres contes, contemporains, comportent des éléments amusants, en particulier «la Machine à parler», «52 et 53 Orfila» (dédié à Georges Courteline), et les paraboles; la limite entre le sérieux et le ludique n'est pas toujours évidente. Le comique, en effet, ne serait qu'un procédé, parmi tant d'autres, qui a pour but d'induire une réflexion sur l'écriture. Pour Schwob, il ne s'agit pas simplement de créer une situation cocasse,

⁴³ Voir René GODENNE, *Op.cit.*, p. 72.

courtelinesque ou ubuesque si l'on veut; pour lui, le badinage est un subterfuge, un manière de cacher le véritable sujet, qui demeure la littérature.

Nous allons illustrer notre propos par un de ses contes de début de carrière. «Terrifiante Histoire de mes dents», qui met en scène un dentiste, est le deuxième conte publié en revue par Marcel Schwob, exactement six mois après «les trois Oeufs - conte de Pâques», celui-ci étant pour l'auteur «un pastiche du XVIII^e siècle» (*Correspondance*, 112), qui se présente sous la forme d'un triple bégaiement (les trois *eah*) et évoque la peur du jeune écrivain de voir son oeuvre étouffée dans l'oeuf. Cette angoisse initiale dépassée, il fait ses premières dents et tâche de percer dans le monde de la publication. «Sur les Dents», titre donné à la forme définitive du conte, parue l'année d'après, est une «histoire qui (...) prouve qu'(il sait) bien l'anglais pour oser pasticher Mark Twain» (*Ibid.*). C'est une adaptation de «about Barbers» et Schwob ne s'en cache pas, l'exergue comprend un extrait d'une lettre du conteur américain: «You seem to think me the author of the original of this singularly unpleasent production. But I assure you you have been deceived.» (*Coeur double*, 141) Se pose donc dès l'abord le problème de la signature. Le conte de Schwob se place explicitement dans une tradition, pastichant celui qui fut un maître du genre. Et par un curieux retournement, «sur les Dents» finit là où commençait le récit de Twain, puisque Schwob envisage l'éventualité que son dentiste «pourrait devenir coiffeur» (*Ibid.*, 147), s'identifiant ainsi au personnage de Twain. Le travail de l'auteur français consisterait en conséquence à donner la primauté à son propre récit en le propulsant, par une inversion chronologique, avant l'oeuvre démarquée, et il est seulement précédé par une déclaration de Twain où celui-ci désavoue la paternité de son ouvrage.

Toutefois, le pastiche est plus subtil et ce conte, en multipliant le réseau de références et d'interférences culturelles, vise à réussir l'inscription de l'auteur dans le champ littéraire. Comment ne pas voir dans «sur les Dents» une version «à rebours» de la visite initiale de des Esseintes chez un certain Gatonax, dont le dentiste Winnicox schwobien serait un écho? Une rage dentaire conduit chez un arracheur de dents des Esseintes; ce dernier était «résolu à supporter les plus atroces des opérations, pourvu qu'elles missent fin à ses souffrances»⁴⁴. Par contre, le personnage de Schwob est terrorisé par un signifiant vide, vu que sa famille a «toujours possédé d'excellentes dents de père en fils» (*Ibid.*, 142). Le narrateur précise, en apparence inconscient de l'ironie, que son père était mort à cause de sa denture solide, à la bataille de Sedan (*ses dents*, bien entendu)⁴⁵. Ailleurs, les deux récits se ressemblent curieusement: l'un «s'élança dans les rues» et l'autre «couru(t) à (s)on malheur»; l'«écriteau de bois noir» devient «une plaque de tôle peinte» et alors que des Esseintes «avait escaladé un escalier obscur, grimpé quatre à quatre jusqu'au troisième étage»⁴⁶, le héros de Schwob «(s)e précipit(a) dans l'escalier» (*Ibid.*, 142 et 143). Comme dans «le Pays bleu», où un conte folklorique anodin donne un sens à travers l'écriture, la référence à Mark Twain et l'analogie avec le roman de Huysmans sont des antécédents explicites qui élucident cet ensemble textuel.

De plus, le nom de Winnicox est particulièrement révélateur. Schwob en était fier, et il le réutilisera deux ans plus tard dans un autre conte, *Spiritisme*, dans lequel ce personnage devient un des

⁴⁴ J.-K. HUYSMANS, *Op.cit.*, p. 101.

⁴⁵ Marcel Schwob était bien connu pour ses jeux de mots. Jules Renard mentionne «ses taquineries. Ses calembours sur des noms haïs, des titres de livres écoeurants». (Jules RENARD, *Op.cit.*, p. 239)

⁴⁶ J.-K. HUYSMANS, *Ibid.*, pp. 101 et 102.

assistants à la séance spirite. Le lien avec le dentiste Gatonaux a déjà été signalé. Le nom s'apparente également à celui d'Ella Wheeler-Wilcox, poétesse américaine, qui, justement, a vécu à Chicago comme les ancêtres du personnage schwobien. Le nom de Wheeler fait également irruption dans le conte, par la machine à coudre Wheeler and Wilson. Il y a plus. On peut se demander si le nom de Mallarmé n'a pas été transposé dans celui du dentiste, Stéphane Winnicox. Le même prénom, un même nombre de lettres, et un groupe de quatre lettres également disposés: *allalinni*, le *alla* ressemblant d'ailleurs étrangement au prénom de l'artiste américaine. La coïncidence est trop belle pour être fortuite; elle n'est pas unique non plus. Par ailleurs, les initiales M.S. n'appartiennent pas à Marcel Schwob mais à son frère Maurice, qui, vu son droit d'aînesse, devient le directeur du *Phare de la Loire*, le journal paternel, où le cadet publie la majorité de ses textes. En renversant les initiales celui-ci trouve S.M.: Stéphane Mallarmé.

Alors, pourquoi un Mallarmé dentiste? Huysmans n'avait-il pas, dans *A Rebours* précisément, parlé, en achevant le tour de la bibliothèque de des Esseintes, de l'oeuvre mallarméenne comme d'une «littérature condensée», ses poèmes réunis dans une «minuscule plaquette, dont la couverture (est) aussi blanche qu'un lait caillé»⁴⁷. L'oeuvre durcie, coagulée, impénétrable, caillée mais non cariée, du solide comme les instruments de Winnicox, qui lui demeure d'une invulnérabilité liquide, un être «sanguinaire», «saumâtre et marécageux», «gélatineux», comme nous précise le texte.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 220-221.

Que peut signifier ce portrait peu sympathique du grand poète, que Marcel Schwob connaissait bien et vénérât, et qu'il appelait dans ses lettres «Mon cher Maître»? On touche ici au centre de l'imaginaire schwobien: toujours conscient de son rôle *cumulatif*, le conteur préfère ajouter sa main à celle du maître. Les deux écrivains ont d'ailleurs la même préoccupation, qui est le langage. Schwob, on l'a vu, se passionne pour les mots, et, ayant suivi les cours de Bréal il montre un intérêt particulier pour une théorie des signes, dont il reconnaît l'arbitraire: ce qui, dans ce conte, s'appelle «gingivite alvéolo infectieuse», une infection grave mais supposée, devient pour le narrateur «gingembre alcali volatil», expression in-signifiante mais qui lui fera perdre sa denture.

La similarité avec l'oeuvre mallarméenne est étonnante; tout comme celui-ci publia les *Mots anglais*, Schwob se proposa de rédiger une *Etude sur l'argot français*, qui illustre parfaitement la main du conteur, sa méthode d'écrire. Ces études contiennent un Glossaire du Jargon de la Coquille, interrompu à la lettre D, qui ne contient qu'un seul mot: DAVID. Et Schwob de préciser: «Le *David*, *daviet*, *daviect*, *davier* est une pince à crochet»⁴⁸, utilisée par les dentistes; la plaisanterie «roy Davyot» serait particulière à la bande des Coquillards. Il ne saurait être fortuit que Schwob, auteur juif, choisisse de s'interrompre sur l'évocation du roi David et il semble confondre ainsi recherches philologiques et exégèse biblique. Pour preuve, l'article sur François Villon de 1891 ne mentionne plus qu'un seul exemple sur le jargon des Coquillards:

⁴⁸ Marcel SCHWOB, *Oeuvres complètes*, Tome 7, p. 117.

«Les coquillars (sic) parlaient le même jargon que François Villon. Du reste on y trouve des traces littéraires. La pince monseigneur, c'était le *roi David*. Le nom de David était vieux; mais cela servait à ouvrir l'arche, ou le coffre, Villon n'a eu garde d'oublier l'équivoque. Il aimait le roi David et déclarait volontiers tenir de lui ses fiefs.»⁴⁹

Marcel Schwob résidait alors chez son oncle maternel, David-Léon Cahun, qui avait publié quelques années auparavant une *Vie juive*. Dans ce monde intime qui favorisa les liens familiaux, l'oncle Léon lui donna le goût pour la généalogie, et le jeune Marcel se mit à la recherche du premier des Cahun. Que trouve-t-il? Dans cette quête imaginaire intervient son propre patronyme, Schwob, qui, pour l'auteur lui-même, est «quelque chose de pas propre»⁵⁰. Cahun d'autre part, n'est-ce pas Caïn, le paria de la Genèse? Jaloux, fratricide, menteur, lâche, il n'y a pas de quoi être fier. Ailleurs, Marcel Schwob écrit: «notre malédiction est d'être des fils de Cahun (Câym), mais c'est pour cela que nous ne sommes pas des imbéciles»⁵¹. L'identification avec l'aïeul résonnerait dans ce cri de détresse du Roi au masque d'or: «O premier de ma race, mon frère, que nous sommes pitoyables!» (*Roi*, 53)

C'est donc mal parti pour Schwob, qui ne recuse pas ses origines, tant s'en faut. L'attrait pour la branche maternelle est évidente; il se fera enterrer plus tard dans le caveau familial, dont la stèle porte en haut, au-dessus du nom de David-Léon Cahun, non pas la croix de David, mais le blason que

⁴⁹ *Ibid.*, Tome 9, p. 115.

⁵⁰ Cité par Jules RENARD, *Op.cit.*, p. 100.

⁵¹ Cité par Hubert JUIN dans sa préface du *Roi au masque d'or*, *O.c.*, p. 13.

Schwob se fit sien, des Cahun: deux mains adigitées mises à plat. Ces armoiries, trente fois séculaires selon l'oncle, révéleraient la manière d'écrire du conteur pour qui les deux mains sont complémentaires; d'un côté la main qui copie, de l'autre celle qui compose⁵². Comme on l'a vu, elles n'agissent pas indépendamment et il faut y voir l'enjeu de l'oeuvre de Marcel Schwob, qui s'annonce comme une affirmation d'une écriture dite artiste et est en même temps le lieu d'une progressive prise de conscience de son incapacité à produire du neuf. Cette évolution fait pendant à la progression de ses recherches philologiques, qui passe de l'étude de l'argot à celle d'une certaine époque, principalement le quinzième siècle français et la décadence romaine, ou d'un auteur particulier, comme Villon, ou Stevenson.

Ainsi, les mots d'argot, fréquents dans ses deux premiers recueils, tendent à disparaître par la suite. Outre l'introduction de certains termes, il y va aussi d'une manière d'écrire. En effet, qu'est-ce l'argot pour Marcel Schwob? Le chercheur était parvenu à prouver l'artificialité de ce langage, engendré d'après quatre principes: la suffixation, l'adoption d'un mot de la langue courante pour une signification différente, suivi d'une translation inverse (chez les Coquillards, *torture* signifiait *jour* et *vice versa*), la tendance à la métaphore, tandis que le dernier principe consiste à nommer une chose par son contraire⁵³. Appliquées aux contes, ces caractéristiques rendent l'oeuvre suspecte, apocryphe. Nous voilà en présence d'un gigantesque jeu de transpositions, un entrelacement de tropes où chaque terme peut signifier son contraire. On ne s'étonne guère, dès lors, du foisonnement

⁵² Nous reviendrons en détail sur l'importance de la main dans la troisième partie.

⁵³ Voir «les Coquillards et François Villon» dans *François Villon, rédactions et notes*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, principalement les pages 70 et 71.

des masques et des miroirs: il y a lieu d'égarer le lecteur, de l'envoyer sur une fausse voie, pour ne pas lui montrer que sous le masque il n'y a rien, si ce n'est la citation. Dans cette approche, le langage même est mis en question.

Il s'agit d'un phénomène d'époque bien sûr. Outre les recherches de Schwob, bon nombre d'études ont été menées sur des langues anciennes ou peu connues. Ainsi, Ferdinand de Saussure a illustré la position de Schwob sur l'argot avec des exemples tirées du lithuanien (*Correspondance*, 70). Des langues artificielles modernes, comme le volapuk et l'esperanto, verront le jour durant les dernières décennies du dix-neuvième siècle. Par ailleurs, c'est en 1883 qu'Auguste Kerckhoffs a publié *la Cryptographie militaire*, qui va lancer cette nouvelle discipline. Dans la littérature, les Symbolistes sont obsédés par le langage, tâchant de créer un nouvel idiome.⁵⁴ Et ce n'est pas un hasard que ces tendances apparaissent à un moment où l'enseignement et la centralisation du gouvernement supprime les particularités langagières.

La séance spirite, dans «Spiritisme», illustre parfaitement l'artificialité, l'absurdité, du langage. Les membres présents, dont le déjà fameux Stéphane Winnicott, rejoint par le banquier Colliwobles et Herr Professor Zahnweh, se proposent d'évoquer des esprits. Le narrateur, invité pour la première fois à l'une de ces réunions, s'interroge «à haute voix si *Gerson* était présent» (*Coeur double*, 129). Quand le personnage fait finalement acte de présence et indique la date de sa mort, le narrateur lui

⁵⁴ Sur ce sujet, il convient de lire l'article de Natasha STALLER, «Babel: hermetic languages, universal languages, and anti-languages in *fin de siècle* Parisian culture», dans *Art Bulletin*, vol. 76/2, juin 1994, pp. 331-351.

demande s'il peut lui dire s'il est «vraiment l'auteur de l'*Imitation*, ou si c'est un de (ses) amis» (*Ibid.*, 131). Ainsi, Schwob ajoute sa main à un débat philologique vieux de plusieurs centaines. A son époque, plus de 150 ouvrages, mémoires ou dissertations avaient été rédigés sur l'auteur présumé de l'*Imitation de Jésus Christ*, et il est certain que Schwob, grand spécialiste de l'époque de Villon et collectionneur de témoignages anciens, avait lu plusieurs traités sur Jean Gerson, Chancelier de l'Université de Paris au début du quinzième siècle, et sur la fameuse querelle. Le récit donne-t-il une réponse? Il est vrai que l'esprit frappeur donne les syllabes BU-TOR, mais ce nom d'oiseau serait plutôt un appeau, un leurre qui doit dérouter le lecteur. Plus important nous semblent les 2255 coups frappés par l'Esprit, qui correspondent à quatre cent cinquante et un ans, pour indiquer la date de son trépas. Un simple calcul nous mène à l'année 1440, le conte ayant été rédigé en 1891, et le récit se place certainement dans l'actualité, comme le montre l'interpellation à la fin du conte: «je suis heureux de pouvoir prier les Cercles Spiritistes, par la voie de ce papier, d'expédier dorénavant leurs invitations ailleurs que chez moi.» (*Ibid.*, 133). Alors que l'année 1440 ne correspond pas exactement à la mort de Gerson (décédé en 1429), elle correspond au manuscrit rédigé par le neveu du Chancelier, Thomas Gerson. Pour beaucoup cette copie était une preuve irréfutable que l'oeuvre avait été composée par Jean Gerson. Ainsi, c'est en catimini que Schwob ajoute son commentaire à la pléthore de documents rédigés en France et ailleurs.

Par ailleurs, Jean Gerson était l'auteur présumé d'un *Ars moriendi*, l'art de bien mourir, afin d'aider les fidèles à se préparer à la mort. Clin d'oeil ironique, car le camarade de collègue rencontré à la séance, étant devenu «victime des esprits de tous les suppôts de la Fête des Fous, contre laquelle

Gerson avait prêché» (*Ibid.*, 132), s'était jeté, «la tête la première» (*Ibid.*, 137) par la fenêtre de la chambre du narrateur et n'avait donc manifestement pas lu les bons conseils chrétiens de grand Chancelier.

la belle mécanique

L'apprentissage d'une écriture, d'un langage est ainsi au centre de la première production littéraire de Schwob. Il devient le sujet d'une des nouvelles les plus emblématiques de l'auteur durant cette période. Ce conte, grâce à une intertextualité riche, permet des lectures multiples, toutes complémentaires. L'écrivain a régulièrement comparé son travail d'écrivain à celui d'une machine⁵⁵. Ce côté machinal de la production littéraire permet une lecture originale de ce conte, publié le 8 novembre 1891, intitulé «La Machine à parler». Le sujet n'est pas neuf et il est tentant à l'époque où le son est apprivoisé par la technique; Schwob ne recherche pas l'originalité au niveau du contenu. L'histoire elle-même est simple: le narrateur rencontre un homme à la voix bizarre qui veut lui montrer son invention, une bouche géante qui produit des sons.

⁵⁵ Ainsi, quand il fait parvenir une nouvelle au *Gil Blas* il annonce à sa mère: «J'ai porté la machine quelconque qui me restait dans un tiroir» (*Correspondance*, 60). Ailleurs, il demande à son frère s'il a «fait passer (sa) machine sur Cartouche» (*Ibid.*, 67), parlant de son conte «la Bande à Cartouche: la dernière nuit».

Une autre source d'inspiration est l'expérience personnelle de l'auteur. A l'âge de 11 ans, il assista à une des premières démonstrations du phonographe en France. Voici ce qu'il dit de la «machine parlante» dans une lettre à son frère:

«Je n'ai rien de nouveau à te raconter, excepté que j'ai été voir la machine parlante, que j'ai trouvée très curieuse, mais qui ne prononce pas tous les mots d'une manière égale et qui, par conséquent, est loin d'être parfaite.»

(*Correspondance*, 44-45)

Ses impressions se limitaient donc à la curiosité de la machine, et à son imperfection. Celle-ci demeure au niveau du style: la machine fait ce qu'on lui demande de faire, c'est-à-dire reproduire des sons, mais d'une manière fort inégale. L'appareil dans le conte est aussi loin d'être parfait. Mais il y a un pas de la «machine parlante», qui ne fait que reproduire des sons et qui est donc sous contrôle humain, à la «machine à parler», qui possède un pouvoir créateur qui révèle une force obscure, l'Autre⁵⁶. Elle est ainsi tout aussi démoniaque que Winnicox, et, comme chose qui dépasse la volonté, devient un sujet d'écriture intéressant: la machine à parler se rapproche du dentiste fou, comme de l'assassin hypnotiseur (dans *l'Homme voilé*) ou des embaumeuses dans le désert de Lybie.

⁵⁶ Lire à ce propos l'article fort intéressant de Franc SCHUEREWEGEN, «“La machine à parler”». A partir d'un conte de Marcel Schwob», *l'Esprit créateur*, hiver 1992, vol. XXXII, n° 4, pp. 31-39. Sur le rôle de la machine en général, se référer à Charles GRIVEL, «Machines à remonter le sens», dans *Op.cit.*, pp. 75-93.

Or, l'appareil a évolué considérablement depuis la première exhibition en France et dans les années 1890 l'on présentait l'importance de l'invention. Ceci est évident dans une chronique publiée par Schwob quelques mois avant «La Machine à parler». Cet essai, intitulé «le Verbe» serait une réponse à une question posée à un concours: «Pensez-vous que l'utilisation de machines parlantes va influencer la communication humaine?» Pour l'auteur de la chronique la réponse est évidente: «une terrible révolution de nos habitudes se prépare» (*Chroniques*, 77). La voix, «signe aérien de la pensée, par là de l'âme» (*Ibid.*) est en quelque sorte apprivoisée. Il en découle que «la parole (sera) respectée comme le verbe de l'Évangile» (*Ibid.*, 78). En particulier, l'auteur a prédit que l'avènement du phonographe changerait l'instruction; n'a-t-il pas annoncé les méthodes directes? Dans l'instruction primaire, «les méthodes seront exactes et orales, souvent répétées» (*Ibid.*): il s'agit d'une simple extrapolation de l'imitation, de la répétition scolaire. Comme Nipper, le fameux chien de la RCA, né en 1884 et dont la notoriété avait déjà traversé l'Atlantique, l'élève se tiendra devant le cornet d'un grammophone, écoutant la voix de son maître. La chronique s'achève sur une profession de foi: «Au commencement, il y eut le Verbe...» (*Ibid.*). Cette perspective logocentrique reprend l'image biblique, mais le Verbe est devenu la voix enregistrée par l'enseignant: le Verbe, c'est le français de l'école primaire.

Le conte «la Machine à parler» comporte des extraits, cités mot pour mot, de cette chronique. L'auteur se cite et de ce fait donne au conte un contexte philosophique, et même littéraire par les références dans cette pièce à E.A. Poe et à Goethe. La rédaction du conte part donc d'un exposé universitaire; le récit est ancré, de façon mécanique, sur une dissertation. Outre les réflexions tirées

de la chronique, le conte comporte principalement des descriptions, de l'inventeur (celui qui cite le texte du narrateur) et de sa machine. Le premier travail scolaire est la description d'un objet et par une mise en abyme l'objet décrit dans ce conte a pour fonction de parler, de décrire. Que dit cette machine à parler? Après quelques balbutiements «terribles», la mécanique s'identifie: les S, les CH et «la série scolaire des BA-BE-BI-BO-BU» (*Roi*, 115-116), prononcent le nom de Schwob. Cette dernière syllabe a par ailleurs été invoquée dans un conte mentionné plus haut, «Spiritisme», par les frappements de l'Esprit, après que le médium, nommé M. Médium, avait passé «avec lui une série de conventions alphabétiques» (*Coeur double*, 131). Cette syllabe, nous l'avons vu, amorçait de le nom de l'auteur d'une oeuvre rédigée cinq siècles plus tôt, l'*Imitation de Jésus Christ*, que les assistants au Cercle Spirite tâchèrent de découvrir. L'Esprit Frappeur laissera finalement percevoir que l'*Imitation* fut rédigée par un certain Butor. L'intertextualité donne un sens à l'*Imitation* de Butor, qui, sinon, ne signifierait pas grand-chose. Elle éclaire aussi la fonction de la machine: elle n'enseigne rien de neuf, mais imite ce qu'elle a appris. Est mis en valeur la répétition, qui est l'essence même de l'enseignement.

L'intérêt que Marcel Schwob porte à la consonance de son nom se manifeste dans plusieurs contes. La Reine Mab, dont on a vu l'importance dans «Arachné», possède un nom qui devait plaire au nouvelliste, car il contient, dans l'ordre, les deux premières lettres de son prénom et la dernière lettre de son patronyme, formant ainsi un condensé de son propre nom. Cette obsession pour son nom est

évidente dans les pièces du jeune écrivain. N'a-t-il pas rédigé, «une fantaisie de verve juvénile où les lettres de son nom donnent départ à des vers de fabrique»⁵⁷?

M es braves frangins argotiers,

A vous ce fafiot je dédie.

R adinons-nous les mi-setiers:

C 'est la bonne comédie

E sgourde ouverte, et clairs calots.

L e blot est des plus rigolos.

S urin au poing, et ventre au riffle,

C 'est ainsi qu'il faut calancher.

H o la Camarade nous aggriffe,

V einards, en train de pitancher!

O ublions la muette gourde:

B uvons ferme – et prêtons l'esgourde.⁵⁸

⁵⁷ Hubert JUIN, «Préface», *Coeur double*, p. 13.

⁵⁸ Cité par Hubert JUIN, *Loc.cit.*

Un autre exemple se trouverait dans une chronique non-recueillie, «les Mages», paru dans *le Phare de la Loire* du 9 juillet 1889, avec de nouvelles parutions dans des journaux parisiens en 1891. Ce récit, inspiré du style de Mark Twain, décrit la rencontre du narrateur avec un mage, à la suite de laquelle le narrateur se propose de devenir un mage aussi. Critique à peine voilée des courants théosophiques de son époque, ce récit est par ailleurs une condamnation des écrivains qui commettent des fautes d'orthographe. Dans un passage, le mage parle de l'influence astrale des mages: «Ils sont nés sous le signe du Soleil – Ram – le Bélier. Ramsés ou Sésotris est un solitaire. Râma l'Indien est aussi un conquérant solaire. Les lettres de la syllabe *Ram* disposées autrement donnent *Arm*. Le conquérant victorieux se retrouve dans *Armée, Armure, Armand* cardinal de Richelieu, etc...» (*Chroniques*, 58). Disposées d'une autre façon encore, ces lettres donnerait *Mar*, et voici le jeune Marcel inclus parmi les solaires, les conquérants. C'est la place qu'il s'offre, lui qui est prêt à laisser son empreinte dans le monde de la recherche, de l'édition.

Revenons à la machine à parler. L'inventeur devient une copie de la machine qu'il a créée et le son de leur voix doit ressembler curieusement à celui de la «machine parlante» de l'enfance de Schwob. Mais elle est infernale: elle porte en elle le principe de sa propre destruction. En effet, aucun progrès, aucune création nouvelle, n'est possible. Le conte fait irruption à un moment de crise, un point culminant qui devient une crise ouverte. La machine est un reflet mécanique des connaissances de l'homme, qui est à son tour le reflet de sa propre machine: «tant j'ai habité avec ma machine, je parle *sans nuances* comme elle» (*Roi*, 116. C'est l'auteur qui souligne). Le savant fou et sa machine connaissent le même sort et le conte se termine sur un silence universel. L'explosion monstrueuse

et finale de la machine contient l'essence de l'écriture schwobienne: tout essai de création est blasphématoire et porte en soi le germe de sa propre destruction. On peut conclure avec F. Schuerewegen que la «machine à parler» est une métaphore dont on peut se servir pour attirer l'attention sur un risque de dérèglement qui appartient à l'essence du langage⁵⁹. Et ce n'est qu'une métaphore, ou une mise en abyme de l'incapacité de la littérature à se renouveler.

Le conte révèle les multiples facettes de l'auteur. En premier lieu, il s'est éreinté à produire des «machines», quitte à perdre sa propre voix, comme l'inventeur de l'engin. Ensuite, les contes de Marcel Schwob sont comme les balbutiements de la machine: cette production mécanique, à partir des sons et des syllabes et du souffle vital, ne produit que des séries, des copies conformes, par imitation. L'auteur avait perçu depuis longtemps le cul-de-sac de la littérature; l'espoir de le contourner par son écriture disparaissait lentement. La machine est détruite lorsqu'elle tâche de prononcer la phrase blasphématoire: «Je suis le Verbe.» En dernier lieu apparaît, dans cette nouvelle, l'universitaire, par insertion de la chronique.

⁵⁹ Franc SCHUEREWEGEN, *Art.cit.*, p. 38.

Mais il y a plus. On retrouve dans «la Machine à parler» l'orgue à bouche de des Esseintes⁶⁰, devenue plus complexe et monstrueuse. Cependant ce n'est pas le narrateur qui joue de cet instrument, ni même l'homme; une petite femme est ici «l'âme qui fait mouvoir le clavier de (sa) machine» (*Ibid.*, 115). Et l'homme d'ajouter qu'elle «exécute sur (son) piano des morceaux de parole humaine» (*Ibid.*). Il s'agit clairement d'une transposition du clavier QWERTY de Remington, inventé quelques années plus tôt, contenant «les touches qui portent (...) sur leur triple rangée, tous les misérables signes de la pensée humaine» (*Ibid.*, 116)⁶¹. Le créateur de la machine n'exécute pas lui-même les notes, gammes, études et symphonies et la petite femme se dérobe à son contrôle; en effet, le récit, jouant sur l'ambiguïté, permet à la joueuse d'échapper à la volonté de l'homme. «Je l'ai dressée à l'admiration de ma volonté» (*Ibid.*), où le pronom objet est foncièrement ambigu et renverrait à «la parole humaine», non pas à la femme. Plus loin encore: «car la nuance appartient à l'âme, et je l'ai supprimée» (*Ibid.*, 116), et l'objet serait ici «la nuance», au lieu de «l'âme». Cela se complique donc un peu: la machine, comme on l'a vu, porte le principe de sa propre perte – en d'autres termes, la créativité porte en elle sa propre destruction. Or, c'est la petite femme qui est l'âme de la machine; cette figure féminine est «contrefaite», mais indestructible. La femme est toujours là, préside à la destinée de la création, et disparaît quand il ne reste plus rien. La femme,

⁶⁰ J.-K. HUYSMANS, *Op.cit.*, pp. 99-100.

⁶¹ Autre clin d'oeil: Mark Twain fut un des premiers écrivains à utiliser systématiquement la machine à écrire pour sa production littéraire.

figure emblématique et créatrice, survit à la catastrophe finale, inhérente au récit du double⁶², et elle dépasse la rivalité, souvent engendrée par elle, entre créateur et création. Comme l'indique Charles Grivel, dans le récit d'une apparition monstrueuse, «le pire arrive, le pire m'arrive, mais il arrive accompagné: un être mangé n'est pas loin de pouvoir ressusciter»⁶³. Dans la nouvelle de Schwob, le renouveau est incarné par la femme. Anonyme, sans voix, elle est moins une métaphore qu'une médiation, un moyen terme qui est en même temps un ancrage de l'écriture. Cet ancrage est mobile et, comme image particulièrement riche, la femme est traitée de façon diverse à travers l'oeuvre schwobienne. On se rappelle la petite femme qui devait choisir un des deux *Sans-Gueule*, ou la femme du frère du mécanicien du *Train 081*; celle-ci finira par épouser son beau-frère (qui raconte l'histoire) après la mort de son mari. Dans ce conte, le narrateur, assis à côté de son épouse, raconte les événements qui ont conduit à cette situation et qui l'expliquent. Cette structure avait déjà été utilisée par Schwob dans un de ses premiers contes, «la dernière Nuit», qui a été recueilli dans *la Légende des Gueux*. Le narrateur y décrit comment la Chevalière, qui fut l'amante de Cartouche et «portait le dernier coup de couteau de Cartouche» (*Coeur double*, 206), les initiales du bandit marquées à l'épaule, lui avait été confiée, juste avant l'arrestation du fameux malandrin. Elle forme ainsi le lien entre le narré et la narration, authentifiant celle-ci et justifiant le récit. Comment ne pas voir dans ces premiers portraits évasifs de femme la mère de Marcel, qui porte un regard critique sur les publications de son fils, et, surtout, que celui-ci tâche de plaire. L'écriture est pour Schwob un lent processus d'émancipation de sa famille.

⁶² Voir Jacques TRAMSON, *Art.cit.*

⁶³ Charles GRIVEL, *Op.cit.*, p. 242.

L'image féminine, toutefois, va changer progressivement: la mère, ou la femme mariée, comme dans «les Sans-Gueule»⁶⁴, disparaît lentement au profit de la fille. Comme source d'inspiration, celle-ci sera plus fructueuse, mais elle reste insuffisante; l'aliénation qu'est l'écriture ne s'opère jamais complètement dans la fiction schwobienne. Dans «la Machine à parler», la description de la joueuse reste vague; le texte affirme uniquement qu'elle est petite et contrefaite; au lecteur d'interpréter⁶⁵. L'adjectif *contrefait* ne signifie pas seulement malformé, mais, également, comme participe, *reproduit par imitation*. Dans un conte où la reproduction et la caricature dominent, cette lecture est fort plausible. Elle serait ainsi une reproduction, une représentation de Louise, petite ouvrière presque analphabète et tuberculeuse, et qui était depuis peu l'amante de Marcel. Cette fille qui avait à peine connu l'école a exercé une influence énorme sur la vie et l'oeuvre de Schwob. Elle incarnait les personnages pré-scolaires qu'il inventait continuellement dans ses contes. Elle y pénètre à un moment où l'écrivain doute. Les premières irrégularités apparaissent: il manque certaines chroniques et les contes deviennent moins réguliers. Le système qu'il s'était mis en place commençait alors à se dérégler, la belle mécanique s'avérait détraquée. Une sensation de vide s'était manifestée après la publication de son article important sur François Villon, qui coïncidait avec le décès de son père. Une lettre envoyée à Octave Mirbeau fin 1892 demeure une des rares véritables confessions qu'on possède de l'auteur. Il avoue à son ami que «sans l'affection d'une pauvre petite femme misérable, un peu pareille à la petite Anne De Quincey [une prostituée rencontrée par l'auteur des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*] je n'aurais eu aucun goût pour la vie» (*Correspondance*, 121). On sent

⁶⁴ Celle-ci, toutefois, possède déjà «une douce figure d'enfant» (*Coeur double*, 88)

⁶⁵ Franc SCHUEREWEGEN (*Art. cit.*) affirme que cette femme est vieille. Le récit ne donne toutefois aucune indication à ce sujet.

l'écrivain abattu, découragé, écoeuré: ayant «travaillé depuis quatre ans, sans un encouragement, comme un aveugle entré sur la route parmi tant d'autres qu'(il) ne connaissai(t) pas» (*Ibid.*); il faudra cet amour spécial pour stimuler son écriture.

Le conte s'achève sur la disparition de la femme. Disparition momentanée, car on la retrouvera dans tous les contes du recueil *Le Roi au masque d'or* rédigés après «la Machine à parler»; ils possèdent tous, en effet, une jeune fille comme héroïne. Par la suite, elle deviendra la protagoniste du *Livre de Monelle*, paru en 1894. La deuxième partie reviendra en détail sur l'importance de ce personnage.

*
* * *

Bien jeune, Schwob a affirmé qu'il ne restait qu'une chose à faire après ses aînés, c'était bien écrire. Par là, il signale que l'écrivain doit se défaire de l'imitation dans l'écriture. Or, face aux limites du langage, l'imitation devient un thème essentiel et l'oeuvre entière est un immense jeu de miroirs. Miroirs déformants, qui dévoilent la différence sous un semblant de ressemblance. Ou, comme l'auteur le décrit dans la préface du *Roi au masque d'or*: «Imaginez que la ressemblance est le langage intellectuel des différences, que les différences sont le langage sensible de la ressemblance. Sachez

que tout en ce monde n'est que signes, et signes de signes» (*Roi*, 43) . Et derrière le signe se cache le vide, le français de l'école primaire.

University of Cape Town

DEUXIEME PARTIE

A L'OMBRE DE MONELLE

INTRODUCTION

La lecture des contes inclus dans les deux premiers recueils nous a permis de découvrir un auteur obsédé par la répétition; la reprise était devenue un thème littéraire. Dans cette écholalie universelle, chaque conte récrit le conte qui l'a précédé. Avec ce parti pris, l'inspiration devait forcément tarir rapidement. Le travail de l'écrivain va se porter dorénavant plus sur l'ensemble, sur le volume. Après avoir rédigé *Coeur double* et *le Roi au masque d'or*, qui sont des collections de nouvelles hétéroclites, Marcel Schwob a produit des recueils plus homogènes, plus condensés, bien que chaque nouvelle publication se distingue nettement de la précédente. En effet, rien ne semble, à première vue, plus éloigné du troisième volume de l'auteur, *Mimes*, que *le Livre de Monelle*, publié l'année suivante. Les deux derniers recueils de contes, *la Croisade des enfants* et *les Vies imaginaires* relèvent à leur tour d'un genre entièrement nouveau pour l'écrivain, qui, de la fiction, passe à la chronique romancée et à la biographie. A chaque fois, donc, un recueil harmonieux et cohérent, voire symétrique, mais à chaque fois également une écriture foncièrement dissemblable et un sujet inédit.

Or, on ne peut pas parler de rupture, loin de là. Tout comme Flaubert était à la recherche du *livre sur rien*, Schwob tente de concevoir le conte parfait; celui-ci, comme le roman idéal de son illustre prédécesseur, «se tiendrait de lui-même par la force interne de son style»¹. Conte parfait, mais aussi recueil parfait, dans lequel chaque nouvelle tiendrait sa place, formant des liens avec

¹ Gustave Flaubert, «A Louise Colet, 16 janvier 1852», dans *Correspondance II, juillet 1851 à décembre 1858*, Paris, Gallimard, 1980, p. 31.

les récits qui la précèdent ou la suivent. La symétrie, dont on a déjà signalé le rôle primordial, ne se manifeste plus seulement dans chaque nouvelle séparément, mais organise l'ouvrage en son entier. Cet effort de composition semble être nouveau dans la littérature française. Le recueil de contes du dix-neuvième siècle se limite souvent à la collection, du latin *colligere* (réunir); et la seule unité formelle utilisée occasionnellement par les auteurs serait une situation de narration commune à tous les récits du recueil, comme dans *les Contes à Ninon* d'Emile Zola. Cet artifice n'est en outre pas spécifique au dix-neuvième siècle français et remonte aux premiers contes rédigés dans la littérature occidentale, comme le *Décameron* de Boccace, dévoilant ainsi l'origine orale du genre².

Cette deuxième partie traitera des deux recueils suivants de Marcel Schwob, *Mimes* et *le Livre de Monelle*, et l'on est déjà parvenu au milieu de la carrière de l'auteur. Fort distincts dans leur forme et leur contenu, ces deux livres se ressemblent toutefois à plus d'un titre. Nous commençons par *Mimes*.

² Quelques rares ouvrages, comme *les Filles du feu* de Gérard de Nerval, possèdent une forte unité thématique; celle-ci est due principalement aux obsessions de l'auteur.

CHAPITRE PREMIER

MIMES: HISTOIRES D'UN RECUEIL

élaboration

Ce troisième recueil de Marcel Schwob, dont la publication date du printemps 1893, passa presque inaperçu. L'auteur, selon la coutume et dans un souci de publicité, envoya des copies de son nouveau livre à ses amis littéraires, qui tous furent touchés par la beauté poétique de l'ouvrage. La réception, dans l'ensemble, fut polie, sans plus. Claudel, répondant de Boston à l'envoi de l'opuscule, ne peut que «louer l'oeuvre qui existe comme d'elle-même et comme une image qu'on touche»³. Seul Téodor de Wyzeva, dans un article qu'il fait publier dans le *Mercur de France*, s'attarda quelque peu sur ce nouvel ouvrage de Schwob; il y voit «une image simple et vivante des moeurs grecques, une image pour ainsi dire antique, légère, mobile, un peu effacée, comme si les siècles avaient pris soin d'en effacer la couleur»⁴. Par la suite, on ne trouve guère de commentaires percutants; Champion lui-même se contente de comparer les *Mimes* à un «bijou parfait», avant de prononcer quelques généralités sur le contenu et la forme, et conclut qu'il s'agissait d'«un essai de poèmes en prose, tant cherché depuis Baudelaire»⁵. Comme les

³ Cité par Pierre CHAMPION, *Op. cit.*, p. 265.

⁴ Cité par George TREMBLEY, *Op. cit.*, p. 117.

⁵ Cité par Pierre CHAMPION, *Op. cit.*, p. 101.

contemporains de Schwob, il se refuse à approfondir le sujet, n'y voyant qu'une simple représentation, certes admirable, d'un monde révolu; que le mot *image* revienne dans la majorité des commentaires ne saurait constituer un hasard. Il est à remarquer que pour Schwob lui-même ces mimes deviennent rapidement des «ombres mortes» (*Correspondance*, 133), une oeuvre unique, qu'il ne pourra ni ne voudra imiter⁶.

Cependant ces récits, publiés séparément dans *l'Echo de Paris* entre les mois de juillet 1891 et de juin 1892 (et qui seront réunis en 1893 sous forme d'un fac-similé autographe du manuscrit, au *Mercur de France*, suivi l'année d'après d'une nouvelle plaquette, avant de se voir réimprimés en 1903 dans *la Lampe de Psyché* avec un mime supplémentaire), peuvent nous renseigner sur l'évolution de l'écriture schwobienne. En effet, ils formeraient une charnière entre les deux premiers recueils de contes, de facture classique, trouvant leur inspiration chez Poe, Twain ou Maupassant, et la suite de son oeuvre, où la tentation poétique se ressent plus nettement. Nous proposons de rendre compte de la genèse des *Mimes*, du premier récit publié en revue à la composition finale du recueil; cette approche semble en effet particulièrement révélatrice.

On démontrera ici que ce volume dépasse ce qu'il prétendait représenter initialement, c'est-à-dire la simple réécriture d'une oeuvre d'un auteur antique, Héronidas. L'élaboration du recueil peut être divisée en trois parties. Au départ, Marcel Schwob a établi un lien entre un de ses propres contes «antiques», *Daphnis et Chloé*, et sa première série de trois mimes, publiée dans *l'Echo de Paris* quelques mois après ce conte. Ces mimes-ci s'inspirent clairement des écrits d'Héronidas.

⁶ Nous reviendrons plus loin sur l'importance de ce commentaire de l'auteur.

Dans un deuxième moment toutefois, cette transposition de l'ouvrage de l'écrivain grec est dépassée lorsque Schwob compare son conte antique à ses propres mimes. La conception d'un nouveau recueil est issue de ce rapprochement et les dix-huit pièces suivantes étofferont l'idée initiale. L'écriture des mimes progressera elle-même, se distanciant davantage du modèle classique. Les sources de ces récits sont innombrables et se retrouvent principalement dans la mythologie grecque et chez d'autres auteurs antiques, et les pièces jouissent d'un style poétique particulièrement personnel. Enfin, et c'est la troisième étape, par la disposition des pièces, qui ne seront pas classées selon leur ordre de parution en revue, et par l'introduction d'un prologue et d'un épilogue dans l'édition de 1894 (le Mime I et le Mime XXII de l'édition manuscrite), l'écrivain nous propose une réflexion sur l'écriture et sur l'idée même d'un *recueil* poétique. Cette écriture révèle en dernière analyse les propres obsessions de l'écrivain.

Hérodas

Marcel Schwob voulait faire croire que la source unique de ce recueil fut les *Mimiamboi* d'un poète Grec du troisième siècle avant Jésus-Christ, Hérodas, dont neuf mimes venaient d'être retrouvés sur papyrus; ils furent traduits en anglais et publiés par Frederic Georg Kenyon en 1891. Schwob affirmait au départ avoir simplement traduit ces textes en français⁷. Pour Pierre Champion toutefois «il s'agit là d'une supercherie qui ne devait tromper personne au surplus»⁸ et cet artifice ne serait qu'une opération publicitaire; en effet, l'Antiquité à fond érotique, de Pierre Louÿs à

⁷ La première traduction française des Mimes d'Hérodas, par Georges Dalmeyda, a été publiée en 1893. L'oeuvre ne fut connue en France, avant cette date, que par quelques hellénistes.

⁸ Pierre CHAMPION, *Op. cit.*, p. 101.

1891. La structure de cette nouvelle est d'ailleurs caractéristique de l'art de Schwob: après une exposition courte, les deux grandes parties centrales (dans le Royaume de la Mort et sur l'île de Lesbos) se font face et introduisent un dénouement inattendu. Daphnis et Chloé s'ennuyaient dans l'au-delà où Perséphone, «la Bonne Déesse», les avait menés; elle «eut pitié d'eux, et elle permit au Conducteur d'Âmes de les consoler» (*Mimes*, 310) en les faisant revenir sur leur île. Ils ont voulu fuir l'éternité nocturne, mais ils ont retrouvé, à Lesbos, la nuit «qui semblait avoir teint les choses d'amertume» (*Ibid.*, 312). Ce monde du souvenir conduit les amants au désespoir, et les images qu'ils retrouvent du passé exposent l'absence du désir: «leur baiser n'avait plus d'aiguillon, ni d'odeur sauvage; (...) le plaisir de toucher leurs corps ne les agita plus d'un frémissement» (*Ibid.*, 312). Ils prièrent Perséphone de «les ramener par la porte pâle de l'Erèbe», mais cette fois-ci «la Bonne Déesse n'exauça pas leur prière» (*Ibid.*, 312). Finalement, la mort de Pan produit la destruction du monde du souvenir, et c'est toujours Perséphone qui permet le passage d'un monde à l'autre. Par son expiation finale, Daphnis devient *dafnê*, le mot grec pour le laurier, et Chloé, du grec *khlôros*, donne naissance aux «oseraies verdoyantes», dans un univers qui demeure panthéiste: tandis que «les ombres de Daphnis et Chloé s'évanouirent», l'île «est couverte de leur âme multipliée» (*Ibid.*, 313). Ce thème du renouvellement de la vie dans la mort et la destruction universelle n'est pas nouveau chez Schwob, qui l'a utilisé dans plusieurs nouvelles antérieures, comme «la Terreur future» ou «l'Incendie terrestre».

A l'évidence, ce récit ne s'inspire pas d'Hérodas mais, en partie, d'un autre poète grec, Longus, dont la pastorale *Daphnis et Chloé*, appartenant à une collection de poèmes rédigés à la fin du deuxième et au début du troisième siècle par plusieurs auteurs, les *Erotici Graeci*, connut un succès durable. Schwob en reprend le cadre mitylénien ainsi que certains épisodes, et quelques

images aussi. Mais alors que le récit grec relate la lente découverte de l'amour par deux jeunes bergers, l'histoire du Français évoque, dans la plus pure tradition de la Décadence, deux êtres las de tout, à la recherche de plaisirs nouveaux. En outre, l'énoncé qui y surgit, «le grand Pan est mort!» (*Ibid.*, 313) est une citation de Plutarque. L'auteur s'inspire par ailleurs du mythe de Daphné, la nymphe qui, fuyant les ardeurs d'Apollon, est transformée en laurier. Le jeu de mot sur *khlôros* semble, par contre, être une invention du candidat à l'agrégation.

Par ces différentes transpositions ce conte est aussi, comme c'est souvent le cas chez Schwob, une réflexion sur l'écriture elle-même, qui demeure la véritable substance de l'oeuvre. La double expérience négative des protagonistes (la souffrance «de ne point réaliser en dormant leurs souvenirs de la vie passée» (*Ibid.*, 310) et la tristesse engendrée par le monde sans passion) met en évidence une forme de réalisme qui ne satisfait plus l'auteur. Celui-ci n'arrive plus à recréer ses souvenirs, à transcrire ses lectures; la *mimésis* traditionnelle n'a plus aucun attrait pour lui. On se rappelle ici une distinction que Schwob avait conçue deux années plus tôt et dans laquelle il part de la division entre les romans *subjectifs* et *objectifs* suggérée par Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*. «J'avoue», écrit Schwob, «que la nature des hommes ni de leurs actions ne me paraît aussi simple. Résoudre les sentiments dans leurs causes efficientes et les actes dans leur enchaînement nécessaire est un travail artificiel, parce qu'il est sans but» (*Chroniques*, 49). Cette absence de but semble évidente dans *Daphnis et Chloé*, où les protagonistes errent d'un monde à l'autre, guidés par l'éternelle Perséphone, dont la tâche semble se limiter à faciliter les passages successifs. Dans cette dérive du sens, les métonymies se doublent ainsi de métaphores, qui culminent dans la métamorphose finale des amants. Le conte se termine sur le participe «enseveli» (*Mimes*, 313): il s'agit bel et bien d'une mise en sépulture d'une ancienne manière d'écrire. Un

certain *impressionisme* littéraire, qui par un jeu de touches successives crée une intrigue, devait faire place à une nouvelle inspiration poétique («elle féconda Lesbos de son haleine») qui permettrait l'évocation d'images foncièrement différentes. Les mimes schwobiens seront à leur tour fécondés par ce récit.

exposition du sujet

Schwob a dû ressentir qu'il pouvait exploiter ce récit, en jouant sur le style et le contenu. Cela semble le plus évident dans le prologue, qui parut initialement sous le titre «Hérondas» et dans le mime XX, «l'Ombre attendue». Ce mime, le dernier dans le recueil définitif, semble être une pièce de transition, où cette «ombre attendue» annonce le prologue, rédigé plus tard; ce récit est en outre une pièce liminaire: «la petite gardienne du temple de Perséphone» (*Ibid.*, 307) se trouve sur le seuil entre conte et mime, tel que celui-ci était conçu par Schwob. Le prologue, pour sa part, est le dernier récit composé par l'auteur, à un moment où l'idée d'un volume le préoccupait certainement. En effet, le 12 juin 1892, cinq jours après la parution de ce prologue, il écrivit à sa mère: «(Alphonse) Daudet avait presque complètement arrangé la publication des *Mimes* avec Guillaume (l'éditeur), qui était là, et que je vais revoir ces jours-ci pour les détails de la composition» (*Correspondance*, 81). Ces «détails de la composition» devaient être fort importants, puisqu'il aura fallu toute une année avant que le recueil ne voie le jour. S'y ajoute vraisemblablement un problème d'éditeur, car ce ne sera plus chez Guillaume, piètre «fabricateur

de livres artistiques»¹² selon les Goncourt, et dont les éditions illustrées étaient souvent ratées, mais au Mercure de France, que les *Mimes* verront le jour.

Ce prologue serait une réécriture poétique de *Daphnis et Chloé*, dont il reprend les thèmes. L'auteur a changé le point de vue narratif, une technique qu'il perfectionnera dans *la Croisade des enfants*. Un narrateur à la première personne raconte que «le poète Héronidas (...) envoya vers (lui) une fluette ombre infernale qui avait aimé ici-bas» (*Mimes*, 267) et qu'il «(envoya) vers le poète Héronidas des mimes nouveaux parfumés du parfum des femmes de Cos et du parfum des fleurs blêmes de l'enfer et du parfum des herbes souples et sauvages de la terre» (*Ibid.*, 268). Ces trois parfums correspondent à trois expériences du narrateur et à trois séries d'objets; ils correspondent également aux trois étapes de la vie de Daphnis et Chloé. Le déclenchement se fait par la lecture des écrits d'Héronidas, représentés par cette «fluette ombre infernale»; le narrateur se transpose dans l'univers antique, que le poète grec avait évoqué dans ses mimiambes. Il est donc évident que Schwob, dans cette préface, démarque l'oeuvre d'Héronidas, mais il ne la copie certainement pas. Monique Jutrin avait déjà noté qu'«à partir de son modèle Héronidas, (Schwob) "mime" tout autre chose»¹³.

La disposition des mimes dans le recueil correspond à la construction symétrique du prologue. Chaque «parfum» introduit une écriture annoncée par une série d'objets, comme nous le montre le tableau qui suit:

¹² Jules & Edmond de GONCOURT, *Journal: mémoires de la vie littéraire*, Vol. III, Paris, Laffont, 1956, p. 996.

¹³ Monique JUTRIN, *Op. cit.*, p. 126.

mimes I - X	mimes XI - XIV	mimes XV - XX
L'ombre aimante secoua du pli de sa tunique un fromage de Sicile, une frêle corbeille de figues, une petite amphore de vin noir et une cigale d'or.	Elle secoua du pli de sa tunique un miroir d'or, des pavots mûrs, une tresse d'asphodèles, et me tendit un des joncs qui croissent sur les bords du Léthé.	Et la Bonne Déesse donna la taille du laurier à Daphnis, et à Chloé la grâce de l'oseraie verte.
Aussitôt j'eus le désir d'écrire des mimes et mes narines furent chatouillées par l'odeur du suint des laines nouvelles et la fumée grasse des cuisines d'Agrigente et le parfum âcre des étals de poisson à Syracuse.	Aussitôt j'eus le désir de la sagesse et de la connaissance des choses terrestres.	Aussitôt je connus le calme des plantes et la joie des tiges immobiles.
parfum des femmes de Cos	parfum des fleurs blêmes de l'enfer	parfum des herbes souples et sauvages de la terre

Tableau 1: Mimes («Prologue»)

Nous distinguons ainsi trois séries de mimes, de longueur inégale, disposées selon les trois parfums évoqués dans le prologue. Chaque mime est précédé du numéro d'ordre en chiffres romains; en bas de page se trouvent deux titres, l'un en français, l'autre en grec, que nous présentons dans le tableau suivant:

	titre français	titre grec
I	<i>Le Cuisinier</i>	<i>Le Couteau</i>
II	<i>La fausse Marchande</i>	<i>La Lamproie</i>
III	<i>L'Hirondelle de bois</i>	<i>L'Hirondelle</i>
IV	<i>L'Hôtellerie</i>	<i>Les Punaises</i>
V	<i>Les Figues peintes</i>	<i>Le Figuier</i>
VI	<i>La Jarre couronnée</i>	<i>La Jacinthe</i>
VII	<i>L'Esclave déguisé</i>	<i>Le Fouet</i>
VIII	<i>La Veillée nuptiale</i>	<i>La Lampe</i>
IX	<i>L'Amoureuse</i>	<i>La Faséole</i>
X	<i>Le Marin</i>	<i>Le Coquillage</i>
XI	<i>Les six Notes de la flûte</i>	<i>La Flûte</i>
XII	<i>Le Vin de Samos</i>	<i>Le Flacon</i>
XIII	<i>Les trois Courses</i>	<i>La Pomme</i>
XIV	<i>L'Ombrelle de Tanagra</i>	<i>L'Argile</i>
XV	<i>Kinné</i>	<i>L'Autel</i>
XVI	<i>Les Présents funéraires</i>	<i>La Coupe</i>
XVII	<i>Hermès Psychagôgos</i>	<i>Le Sentier</i>
XVIII	<i>Le Miroir, l'aiguille, le pavot</i>	<i>La jeune Fille</i>
XIX	<i>Akmé</i>	<i>Le Coeur</i>
XX	<i>L'Ombre attendue</i>	<i>Le Gâteau</i>

Tableau 2: titres français et grecs des Mimes

A vrai dire, les deux titres ne correspondent guère, l'appellation grecque décrivant généralement un objet, parfois secondaire dans l'histoire. Seul *koré* indique une personne, la jeune fille, et c'est le titre grec du mime XVIII, intitulé «le miroir, l'aiguille, le pavot», dans lequel ces trois objets, devenus sujet grammatical, s'adressent à la jeune fille. *Koré*, dans l'Antiquité, servait aussi à désigner Perséphone, et insiste sur son aspect virginal. On reviendra plus loin sur l'importance de ce mot. En fin de compte, le mime schwobien devient un objet ciselé (le «bijou parfait» de Champion), dont les titres et le numéro d'ordre sont autant de facettes et annoncent l'aspect polysémique, ou au moins polyphonique de l'oeuvre.

Nous proposons ici une lecture des trois séries de mimes (les mimes I à X, XI à XIV et XV à XX successivement), qui correspondent aux trois parfums du prologue.

le parfum des femmes de Cos

En ce qui concerne le premier parfum, le narrateur se trouve du côté de la mort, de l'oubli: «mon coeur devint pareil au coeur des morts: car j'oubliai ma vie présente» (*Mimes*, 267). Cette transposition est caractéristique de l'écriture schwobienne; l'auteur doit s'oublier pour pouvoir vivre les aventures de ses personnages. Et les mimes seront justement cela: le moment même où l'aventure se produit. Alors que les contes du *Roi au masque d'or* et de *Coeur double* contiennent au moins 1500 mots, le mime, tel que le conçoit Schwob, ne compte guère plus de 300 mots; l'art de la condensation, tant recherchée par l'auteur, se précise ici. Le premier mime publié, après

Daphnis et Chloé, est d'ailleurs «L'Esclave déguisé en femme», thème utilisé par Hérondas, et l'on peut y lire une tentative de ne garder que l'essence de la pièce originelle de l'auteur grec.

Les mimes I à X évoquent le regard d'une ombre sur le réel, représenté par «l'odeur du suint des laines nouvelles et la fumée grasse des cuisines d'Agrigente et le parfum âcre des étals de poisson à Syracuse» (*Ibid.*, 267). Ils se rapprochent le plus des textes grecs, et les récits de Schwob, plutôt que la réalité, commencent par mimer l'oeuvre d'Hérondas, voie initiale pour s'appropriier l'univers antique. Le désir d'écrire naît de l'attraction suscitée par cette ombre *aimante* qui, telle la bonne déesse de l'épilogue, ou la Béatrice de Dante, guide le héros dans les différents mondes. Ce premier monde, «dans les rues blanches de la ville (et) par les pâturages bleus d'ombre» (*Ibid.*, 267), ne sera décrit que comme souvenir dans l'épilogue.

George Trembley a noté que les mimes décrivent «l'humanité aux innombrables visages, hommes et femmes entrevus dans l'exercice de leur métier ou de leur profession: la marchande de poissons, le cuisinier, le sycophante, le potier, l'esclave, le marin, l'amoureuse, la vierge, le joueur de flûte»¹⁴; il a raison si l'on se limite aux dix premiers mimes. Ceux-ci montrent des scènes de la vie quotidienne, et ils sont tous écrits à la première personne du singulier; un seul («la fausse marchande») a recours au dialogue, et reprend ainsi la forme généralement utilisée dans les mimiambes grecs. Bien qu'ancrée dans le réel, chaque histoire traite d'une corruption, l'anecdote n'étant qu'un point de départ.

¹⁴ George TREMBLEY, *Op. cit.*, p.116.

«La fausse Marchande», le premier mime à paraître en revue, le 25 octobre 1891, avec deux autres historiettes, annonce l'écriture de la première partie du recueil. Des poissons y servent d'appât pour une jeune fille qu'un éphèbe convoite. La marchande, qui est en réalité l'adorateur déguisé, est démasquée par le sycophante, mais le subterfuge est maintenu et il est même doublé par le dénonciateur, qui cherche le bénéfice personnel: «voici la jeune fille», se dit-il, «j'aurai une mine, et peut-être, en effrayant ce jeune homme, la moitié d'un lit» (*Ibid.*, 272). Il y a échange: la fausse marchande peut garder son déguisement et ses lamproies de forme phallique, permettant au sycophante de doubler la tromperie. Tout comme celui-ci obtient une pièce de monnaie, le *mine*, l'auteur, en narrant la situation, compose un *mime*. En outre, ce récit se distingue des suivantes par l'utilisation du dialogue, à l'instar de l'auteur grec. L'intertextualité se manifeste ici dans la forme même¹⁵; les deux autres récits parus dans le même numéro de l'*Echo de Paris* révèlent toutefois aussi l'influence d'Hérodas.

Cela n'est nulle part plus évident que dans «l'Esclave déguisé», qui, on l'a indiqué, reprend un thème d'Hérodas¹⁶. Dans ce récit, la maîtresse est frustrée par l'attitude de son esclave; celui-ci ne représente qu'un objet de désir au départ, mais il s'affranchit et devient une copie de la patricienne. Par cette action, l'esclave, qui s'approprie des objets de sa maîtresse (un miroir d'argent poli, une cigale d'or et un voile de gaze) afin de lui ressembler, met fin à la création de celle-ci, en lui ôtant sa personnalité. La créatrice est déçue par le réel qui se cache derrière l'apparence, sa propre création. L'amour, la beauté, la poésie sont impossibles dans le réel et c'est par le fouet qu'elle espère transformer l'esclave; cette punition demeure dans le non-dit, elle reste

¹⁵ En outre, un des personnages d'Hérodas, le maître d'école dans le troisième mimiambe, s'appelle Lampriscos, qui donne naissance chez Schwob aux lamproies.

¹⁶ C'est le cinquième mimiambe d'Hérodas.

une éventualité. De même, l'assouvissement du désir ou le bonheur que se proposent les autres personnages du recueil ne sont jamais décrits. Schwob insiste donc sur sa position que c'est l'*aventure*, et non pas ses résultats possibles, qui compte. Plus tard le mime VII, «l'Amoureuse», reprendra le même thème: plutôt qu'une adaptation d'Héronidas, il s'agit d'une réécriture de son propre récit. Ici aussi, le lien ambigu entre une maîtresse et son esclave est mis en évidence. La narratrice y affirme qu'elle aime son esclave et cette liaison étroite avec un objet qu'elle a conçu elle-même ne peut mener qu'à la destruction, par la vengeance.

«L'Hôtellerie», également paru le 25 octobre 1891, semble opérer le passage du conte traditionnel au mime schwobien, à cette forme condensée de la narration. Un poète y raconte une histoire vécue. L'inconfort d'un pauvre lit d'hôtel le tient éveillé; à l'arrivée au milieu de la nuit d'un marchand de femmes il se déguise en servante et, grâce à ce subterfuge, il possèdera la plus belle esclave «aux seins durs comme des coings» (*Ibid.*, 275). «Mais tout cela fût resté secret sans le bavardage criard (du) grabat» (*Ibid.*, 276) dans la chambre de l'auberge et «les “coï, coï” des petits porcs à l'agora d'Athènes» (*Ibid.*) semblent à vrai dire transmettre les cui-cui du lit. Cette *koré*, souligne le narrateur, «valait au moins vingt mimes»; s'y dévoile le projet du recueil, le conte *Daphnis et Chloé* et la découverte d'Héronidas valent vingt mimes, vingt réécritures du message de Perséphone.

Les autres récits de cette première moitié du recueil définitif, qui seront aussi, il est à remarquer, les derniers à être publiés en revue, ne feront que tisser autour de ces pôles, en s'éloignant progressivement de l'aspect anecdotique des *Mimiamboi*. Après s'être fait la main en adaptant

Hérodas, comme jadis il avait osé pasticher Marc Twain, Schwob s'évertua à développer un nouveau style. Ce retour en arrière, que forme la composition des sept récits qui complètent la première série, a pour but d'aboutir à une symétrie parfaite entre les deux moitiés du recueil et dote la première partie d'un aspect polyphonique.

Dans «le Cuisinier», le Mime I du recueil définitif, un objet réel, le congre, acquiert d'abord une plus-value, mais ce n'est qu'une valeur d'échange; sa description élogieuse initiale est toute relative. C'est grâce au gros poisson qui «se tord comme la lanière d'un fouet de cuir» (*Ibid.*, 269), espèce de sexe amolli, que le cuisinier aura la permission de «voir les jambes souples des danseuses et des citharistes» (*Ibid.*, 270). Il entame le congre avec le couteau (le titre grec du récit) en un geste d'autocastration, et le seul plaisir qui lui reste en est un de voyeur. De façon analogue, le plaisir de l'écrivain, dans son rôle de témoin privilégié, en est un de scripteur.

L'hirondelle, dans le troisième mime, est fautive, «elle est peinte, la tête rouge et les ailes bleues» (*Ibid.*, 273), mais elle fait le printemps. Elle est un symbole: du printemps, de l'enfance, et elle est aussi signe d'échange: il faut lui donner quelque chose. Elle se vengera contre l'avare, qui ne lui offrira rien; «elle sifflera par la ville l'histoire de la femme d'un avare aux sourcils rouges» (*Ibid.*, 274). Cette valeur d'échange donne naissance à une histoire; l'hirondelle, en effet, «fait signe qu'elle (se) souvient» (*Ibid.*, 275) et ce pouvoir permet à l'oiseau, tout comme au narrateur, de raconter.

De même, dans «les Figues peintes», une situation actuelle est détournée par un personnage. Un jardinier «prie la petite déesse qui garde le figuier dans (son) jardin de changer la couleur des figues. Elles étaient blanches, savoureuses et sucrées; mais Iolé en est lasse. Maintenant elle désire des figues rouges, et jure qu'elles seront meilleures» (*Ibid.*, 277). Au cas où la petite déesse ne répondrait pas à ses invocations, le subterfuge demeure une possibilité; l'abriculteur pourra «peindre l'intérieur (des figues) avec de la bonne pourpre de Tyr» (*Ibid.*, 278). En d'autres mots, quand la ressource extérieure reste muette, le jardinier crée un vraisemblable en corrompant la nature. Cette tromperie, cette création, cette poésie, nées du désir du jardinier de vouloir satisfaire son amie Iolé, sont liées à la religion, mais en même temps la dépassent: c'est par les invocations à la déesse que la tromperie et la séduction sont légitimées.

La création est également une forme de séduction et de prostitution pour le potier, dans le mime VI. En effet, avec «une jarre dont (il a) pétri et courbé le ventre de terre dorée» (*Ibid.*, 279), il attire une jeune fille. En utilisant les jacinthes fraîches avec lesquelles celle-ci a couronné la jarre, il se substitue à sa propre création pour attendre sa bien-aimée. Le mime joue ainsi sur sa notion de faux-semblant, de simulacre.

Le bonheur convoité demeure dans le non-dit dans «la Veillée nuptiale». Rien ne s'y passe, si ce n'est l'attente, une promesse, du «voile jaune de la vierge» (*Ibid.*, 282). Le narrateur s'irréalise dans la préparation de l'assouvissement de son désir qui ne peut se faire que dans l'obscurité, qui suit l'éclat du festin de noce. Le mime, comme «l'étoile du soir», ne peut briller que quand la «lampe à mèche neuve» (*Ibid.*) «crépète et meurt» (*Ibid.*, 283).

La terreur, si chère à Schwob, fait son apparition dans le dernier mime de la première partie; ce récit charnière a été composé immédiatement après les récits de la seconde moitié. Dans un univers pluriel, parmi la multitude effrayante de coquillages, d'animaux et d'hommes, caractérisés par leur grand nombre de membres et d'yeux, il existe un seul être, Skylla, «une tête de femme qui avait les yeux fermés» (*Ibid.*, 287), et elle seule horrifie le marin. La description faite par Homère, dans laquelle ce monstre possède six têtes, est ainsi inversée; son unicité séduisante la rend dangereuse. Par cette rencontre, on ne peut plus revenir aux sensations terrestres, qui, dans leur abondance, sont monotones. Il est peu étonnant que ce mime clôtüre la première partie: après avoir décrit des personnages réels dans des scènes quotidiennes, où le subterfuge joue néanmoins un rôle important, l'auteur, suite à la rencontre terrifiante avec Skylla, sera obligé, tel Ulysse, de se diriger vers d'autres horizons.

En conclusion, malgré leur cadre quotidien et leur aspect anecdotique, qui les rapprochent des scènes décrites par Héronidas, malgré des situations semblables à celles utilisées par Lucien et Pétrone, les mimes schwobiens de cette partie se distinguent des pièces classiques qu'ils semblent imiter. L'expansion qui caractérise les modèles classiques fait place à un art de miniaturiste où le sujet se limite à un simple rapport de forces dans le but de produire un effet sur le lecteur.

le parfum des fleurs blêmes de l'enfer

Dans la première série de mimes, l'auteur a donc créé des poèmes à partir de situations réelles. «Mais l'ombre aimante n'écoula point (ses) vers» (*Ibid.*, 267). Elle lui présente une nouvelle série

d'objets: un miroir d'or, des pavots mûrs, une tresse d'asphodèles et un des joncs qui croissent sur les bords du Léthé; aussitôt le poète eut «le désir de la sagesse et de la connaissance des choses terrestres» (*Ibid.*, 268). La connaissance, issue du reflet et de l'oubli, mène à une seconde vie, permettant une nouvelle poésie, celle qui fait apparaître «le sens obscur des objets» (*Ibid.*). Tandis que les objets dans la première partie gardaient leur sens littéral et étaient des médiateurs, ils ont ici un double sens, le deuxième étant métaphorique. Les quatre poèmes en prose de cette partie traitent de l'amour, de la mort et de l'oubli; ils sont écrits à la troisième personne, à l'exception du dernier, dans lequel le *je* est paradoxalement un objet, puisqu'il s'agit d'une ombrelle. En outre, les personnages ne sont plus des artisans ou des maîtresses de maison et perdent quelque peu de leur consistance. La jeune fille apparaît dans trois de ces récits; Monelle se profilerait-elle¹⁷? En outre, l'espace référentiel y disparaît complètement.

Dans «les six Notes de la flûte», un récit qui s'inspire clairement du *Daphnis et Chloé* de Longus, un pâtre «voulait modeler une flûte à sept tuyaux, ainsi que l'avait enseigné le dieu Pan» (*Ibid.*, 288). Il a pu faire jaillir les six premières notes, qui toutes correspondent à un métal, respectivement l'argent, l'or, le fer, le cuivre, l'étain et le plomb. La dernière note, la plus éloignée, devrait rejoindre celle qui est assise sur «un siège ancien fait de pierre noire» (*Ibid.*), mais elle ne sera jamais proférée, «et, assise sur le siège de pierre noire, (la fille) qui attendait le pâtre s'est endormie» (*Ibid.*, 289). Le pâtre a bien créé un nouvel instrument, une nouvelle voix, une nouvelle poésie, mais il est incapable d'émettre la dernière note, celle qui permettrait de retrouver Pan et le «sens obscur des objets».

¹⁷ Le chapitre suivant, «de *koré* à Monelle», traitera de ce recueil sous cet angle.

Le tyran Polycrate, en présence de «trois flacons scellés contenant trois vins délicieux d'espèce différente» (*Ibid.*, 290) dans «le Vin de Samos», se laisse guider dans son goût par le contenant et choisit le flacon qui est limpide. L'apparence corrompt donc la connaissance et le flacon représente cette connaissance humaine: il tombe en poussière quand le vin est bu; cette fiole ne possède donc aucune valeur en soi, si ce n'est par le contenu, qu'elle valorise.

Une jeune fille est à chaque fois poursuivie dans «les trois Courses». Schwob reprend ici le mythe d'Atalante. Cette chasseresse habile et rapide avait décidé qu'elle n'épouserait que celui qui la vaincrait à la course et qu'elle tuerait les prétendants malheureux. L'un d'eux, Hippomène, eut recours à une ruse: en courant, il laissa tomber trois pommes d'or des Hespérides qu'Aphrodite lui avait données. Atalante s'arrêta pour les ramasser et vaincue, épousa Hippomène. Cette course d'Atalante, elle aussi inversée, comme l'image de Scylla, et multipliée, tourne au tragique. La fille a d'abord fui un jeune homme et «laissa tomber un petit miroir d'argent» (*Ibid.*, 291); en le ramassant, le jeune homme se reconnut. Elle a alors fui un homme «dans la force de l'âge» et cette fois-ci «une pomme d'or roula de son giron» (*Ibid.*); l'homme mûr adora cet objet. Dans la dernière fuite, elle est poursuivie par «un vieillard chancelant»; alors «ses seins se détachèrent, et tombèrent sur le sol, comme des nèfles mûres» (*Ibid.*, 291-292). Tandis que la connaissance et l'adoration la laissent intacte, la possession la détruit. L'horreur du moment et le regret de la beauté passée conduisent la fille au suicide. Ce que Schwob semble affirmer ici est que l'art doit se distancier de son objet, du réel, pour en garder la beauté.

Ce thème se retrouve dans «l'Ombrelle de Tanagra». La vie de cet objet se déroule également en trois étapes. Elle se trouve d'abord au bout d'une tige, «tenue en arrière et vers le soleil par une jeune fille aux beaux seins» (*Ibid.*, 293). Ensuite, grâce à l'intervention d'une déesse, elle se défait du roseau et «(devint) son chapeau qui la couvrait d'un toit frémissant»(*Ibid.*). Elle sera enfin représentée par un potier, qui cependant l'«a cruellement séparée de la tête qu'(elle aimait)» (*Ibid.*, 294). Cet «ouvrier des formes inférieures a porté (la jeune fille et son ombrelle) dans son langage d'argile»(*Ibid.*) et cette transcription artistique a séparé les êtres, puisque l'artisan, «ne comprenant pas le désir des choses» (*Ibid.*), ne peut pas l'évoquer. Ce dernier mime de la deuxième partie montre que la représentation de la réalité, *telle qu'elle est*, n'est pas poétique. Il faut trouver le désir, qui est le sens caché. La vraie poésie, c'est l'union de l'objet aimant et du sujet aimé; on ne l'atteint que par une initiation.

le parfum des herbes souples et sauvages de la terre

Cette initiation n'est possible que par un retour aux choses. Celles-ci possèdent maintenant le «sens secret», elles ont été inspirées par la bonne déesse, qui comprend le «désir» du poète (*Ibid.*, 268). L'image d'un monde panthéiste qui termine la nouvelle «Daphnis et Chloé» est reprise dans le prologue: «la Bonne Déesse donna la taille du laurier à Daphnis, et à Chloé la grâce de l'oseraie verte» (*Ibid.*). Les objets dévoilent leur sens caché et Schwob nous invite ici à découvrir ce sens sous l'apparence des mots. La polysémie, le sens caché, se trouvent à la base de l'argot; l'origine de la poésie, pour Villon, pour Schwob, serait similaire. Il s'agit en quelque sorte de l'art poétique schwobien: chaque mot contient un pouvoir poétique qu'il s'agit de dévoiler. Il se rapproche ici

des correspondances chères à Baudelaire, avec toutefois la différence essentielle que l'auteur des *Fleurs du mal* insiste sur la singularité du poète, tandis que pour Schwob l'écriture se situe dans une tradition; ce ne sont pas tellement ses mimes qui sont nouveaux, mais plutôt leur parfum.

Tous les mimes de la dernière partie sont écrits à la première personne, à l'exception du dernier et de «Sismé», mais celui-ci fut écrit plus de trois ans après les autres, à un moment où pour Schwob les *Mimes* étaient de l'histoire ancienne. Il a laissé à l'éditeur le choix de placer ce mime isolé, perdu dans l'édition américaine de 1901¹⁸. Il nous semble dès lors justifié de ne pas l'inclure dans notre lecture, qu'il n'influencerait d'ailleurs pas outre mesure.

«Je consacre cet autel à la mémoire de Kinné» (*Ibid.*, 295): ainsi commence le premier mime de cette partie, une des dernières pièces à voir le jour. Alors que la première moitié du recueil parlait de vivants et de l'espoir d'un personnage, le lecteur est transposé ici dans le monde du souvenir, et l'autel, du grec *stèlè*, c'est le poème, ce qui est écrit, ce qui demeure. Ce *style* se dégage du temps, «l'étoile brillante du soir» et «la lueur rose de l'étoile de l'Aurore» (*Ibid.*) s'éteignent; à la fin «l'étoile du ciel obscur de Perséphone n'a pas de soir ni d'aurore» (*Ibid.*, 296). La poésie devient un acte religieux établissant le lien avec une beauté antique.

¹⁸ Voici un extrait d'une lettre que Schwob a adressé à son éditeur américain, et qui montre l'importance toute relative de *Sismé* pour l'auteur: «I have written no stray *Mimes* excepting *Sismé* in the Franco-American Review (...). You are welcome to join it to the others: after *The Three Flasks* or *Kinné* should be the likeliest place.» (Cité par John Alden GREEN, *Correspondance inédite*, p. 157).

Le narrateur précise, dans «les Présents funéraires», les objets qui unissent le tyran défunt à sa vie passée: «J'ai placé dans la tombe de Lysandre un clavier vert, une lampe rouge et une coupe d'argent» (*Ibid.*, 299). La clavier d'argent rappelle l'amitié, la lampe rouge l'amour charnel, la coupe d'argent l'ivresse et l'oubli. Le seul souvenir qui demeure est, paradoxalement, l'oubli, qui est éternel: «quand la clavier sera pourrie et la lampe brisée, l'argent subsistera encore dans sa sépulture» (*Ibid.*, 300). L'essence se retrouve ainsi dans l'oubli: «l'âme du vin lui a donné le démon poétique et l'oubli des choses terrestres» (*Ibid.*). C'est donc l'oubli, le vide, qui est poétique; ce sera aussi, on le verra, la conclusion du *Livre de Monelle* et le point de départ des *Vies imaginaires*.

Hermès Psychagôgos, le narrateur du mime qui porte son nom, rassemble tous les êtres humains «par un sentier rapide que les hommes ne peuvent voir» (*Ibid.*, 301). Ceux-ci «s'aident entre eux pendant leur route, marchant sous le joug du souvenir» (*Ibid.*, 302). «Puis ils viennent sur la rive du Léthé» (*Ibid.*) et l'oubli leur donne l'illusion de la liberté: «ils se séparent et chacun sourit pour soi, se croyant libre» (*Ibid.*); cette liberté est donc foncièrement individualiste, égoïste. Le rôle de l'artiste, tel qu'il est exprimé dans ce mime, c'est de créer un nouveau monde sans souvenirs, dans lequel l'inconciliable est concilié. Ces vies imaginaires partent de l'oubli. Le poète possède une liberté illusoire, donnant libre cours à la nouvelle vie de ses personnages. Ce n'est pas une littérature d'objets, mais elle a besoin de la mort d'êtres humains.

La jeune fille du mime suivant, «le Miroir, l'aiguille, le pavot», est transformée par une série d'objets. Le miroir, créé par un artiste, est plein de sagesse mais il est trompeur, car la jeune fille ne peut voir que ce qu'elle désire. L'aiguille est un objet de désir, elle rend désirable et agrandit

le désir. La fille n'arrive cependant pas à l'assouvir «et elle se précipite vers son miroir. Mais il ne lui montre que son visage tourmenté par le désir» (*Ibid.*, 304); elle doit faire face à son propre désir. Le dernier objet, la tête du pavot, montre la troisième voie, celle qui permet d'échapper aux tourments d'Athéné et d'Aphrodite, à ceux de la connaissance et de la volupté. Il y a donc triple illusion: la prétendue sagesse, le désir et l'oubli (la mort). Cette dernière illusion est la seule qui permette la création: «la Bonne Déesse (Perséphone) reçoit ceux et celles qui sont las d'Aphrodite et d'Athéné» (*Ibid.*).

C'est dans cette troisième vie où la vraie poésie est possible: ce n'est plus l'auteur qui se met dans la peau de ses personnages, mais les personnages qui s'introduisent dans l'auteur. Ainsi, dans «Akmé», le sang de l'amante coule dans les veines du narrateur. La prostitution du personnage devient sa vie imaginaire. Le cœur d'Akmé n'a pas de consistance, pas de réalité, mais son sang se mélange avec celui de l'artiste: «maintenant j'ai écrit ces vers, parce que mon cœur est gonflé du cœur d'Akmé» (*Ibid.*, 306). Comme le narrateur d'«Arachné» (et Akmé serait un écho lointain du nom de l'araignée), le poète dans ce mime devient une ombre, donnant sa vie à un autre être.

épilogue

Il est donc peu douteux que les mimes trouvent leur naissance et leur essence dans l'épilogue. Celui-ci n'offre pas seulement une imagerie qui revient dans bon nombre de pièces, y compris le prologue, mais, par sa division en trois mondes, elle forme une base pour une interrogation sur l'écriture, dont les mimes eux-mêmes sont le produit. On y devine un double parcours. D'abord

l'écrivain semble se défaire de toutes les sources possibles pour ne retenir que l'essentiel. Le point de départ même de l'ouvrage, une prétendue traduction d'une oeuvre du poète grec Hérondas, montre un écrivain qui, tout en admettant sa dette, semble insister sur sa différence. Schwob le savait trop bien: au cas où il n'aurait pas révélé ses sources, on l'aurait fait pour lui et on l'aurait traité de plagiaire. Mais surtout il se défait de son inspiration, de ses sources avouées, menant son lecteur sur d'autres voies. L'absence, le vide, issu d'un trop-plein, devient, pour les Décadents, la condition même de l'écriture. Parallèlement, et c'est le deuxième parcours, les récits s'ancrent dans un déjà-écrit, souvent obscur, inavoué, et ne peuvent exister que dans la tradition littéraire. Le recueil souligne ce double parcours; les pièces les plus résolument poétiques, modernes, écrites souvent avant les autres, sont placées après les récits plus réalistes, les intégrant dans une progression d'écriture. La création n'est possible que dans la transposition, dans une éternelle réécriture. Et le recueil de *Mimes*, au centre de la production littéraire de Marcel Schwob, devient un jeu de style dans lequel l'auteur trouve un plaisir malin à récrire une même histoire à l'infini.

CHAPITRE DEUX

DE KORÉ À MONELLE

Louise et Marcel

Le recueil *Mimes* est manifestement une oeuvre cérébrale. Les recherches érudites de Schwob l'ont guidé à travers la mythologie antique, qu'il transcrit dans une adaptation personnelle. La construction même du recueil, comme on l'a décrite, reflète une recherche de perfection formelle. Cependant, une fibre intime apparaît dans l'écriture. L'auteur lui-même le reconnaît; ainsi, peu avant la parution de l'édition anglaise du recueil en 1901, il confie à l'éditeur américain, suite à la requête de la maison d'édition d'écrire une introduction:

«Miss Lenalie asks me to write an introduction. This is what I must, to my great regret, decline. I cannot look on my work as a thing apart from my heart's life. This is why the collection of the *Mimes* is so slender. *That* life has worn away, and I feel that the renewal of the work should be like copying what I once lived through, long ago.» (*Correspondance*, 157; c'est Schwob qui souligne).

Pour l'auteur, l'ouvrage était devenu de l'histoire ancienne, et par ailleurs histoire intime, des confidences en quelque sorte. Cette observation était presque immédiate: un an à peine après la

publication du recueil, l'auteur avouait à Mallarmé qu'il «ne refer(ait) jamais les *Mimes*. Ce sont des ombres mortes» (*Ibid.*, 133). Il affirmait ainsi que la rédaction des *Mimes* était étroitement liée à un certain épisode de sa vie, enfoui dans un passé qu'il ne pouvait, ni ne voulait, revivre. Ceci pourrait surprendre à première analyse, mais en regardant de plus près, l'aspect personnel se dévoile. Les pièces ont été rédigées lors de la liaison de l'écrivain avec Louise, «une jeune fille presque illettrée» (*Ibid.*, 86). Celle-ci apparaît dans le *Journal* de Jules Renard, qui note quelques réflexions de son ami le 2 novembre 1891, c'est-à-dire exactement une semaine après la sortie des trois premiers mimes: «je vais peut-être faire souffrir, pour cette grue que je n'aime pas (Schwob parle ici d'une courtisane), une autre petite femme que j'aime, qui est simple, bonne, et se contente du peu que je lui donne»¹⁹.

Cette petite femme simple et bonne serait donc cette «petite Vise», une jeune tuberculeuse qui a été l'amante de l'écrivain, depuis au moins le début de l'année 1891 (Renard cite Schwob parlant d'elle le 20 mars de cette année²⁰) jusqu'à la mort de celle-ci, survenue le 7 décembre 1893. Les critiques ont souvent fait le rapprochement entre cette jeune femme et *le Livre de Monelle*; elle serait ainsi «l'inspiratrice de Monelle» (*Ibid.*, 86) pour Green. George Trembley, cherchant l'inspiration du *Livre de Monelle*, se pose la question: «Qui était Monelle?» Et d'y répondre: «Elle s'appelait en réalité Louise. On ne sait rien d'elle»²¹. Pierre Champion paraît en savoir un peu plus, mais pour lui aussi «ce livre (*le Livre de Monelle*) a été conçu après la rencontre d'une très jeune

¹⁹ Jules RENARD, *Op. cit.*, p. 100.

²⁰ *Ibid.*, p. 88. Schwob aurait déclaré à Jules Renard: «J'ai pour maîtresse une toute petite fille qui est bien bête, mais si gentiment!»

²¹ George TREMBLEY, *Op. cit.*, p. 45.

femme (...) Elle s'appelait Louise»²². Michel Viegnès, par ailleurs, affirme que «la “petite Vise” (était une) jeune prostituée que Schwob aima et dont il fit la figure archétypique de Monelle»²³. Or, nulle mention n'est faite par ces critiques du thème féminin dans *Mimes* et du rôle que Louise aurait pu jouer dans la création de cette oeuvre, pourtant rédigée durant cette liaison.

Michel Viegnès souligne toutefois, à bon escient, que le thème féminin figurait déjà dans les nouvelles de *Coeur double* et du *Roi au masque d'or*. Contrairement aux commentateurs avant lui, il amenuise l'influence de Louise dans *le Livre de Monelle*, signalant que «la source réelle de cette création est si dérisoire qu'elle apparaît comme un simple prétexte»²⁴. Il nous semble pourtant qu'elle soit plus qu'un prétexte, et que cette liaison se trouverait à la base même de deux recueils, *Mimes* d'abord et *le Livre de Monelle* ensuite. Il demeure néanmoins que le personnage féminin, «une des obsessions majeures qui peuplent l'oeuvre protéiforme de Marcel Schwob (...) apparaît non pas comme le reflet de la condition féminine dans la société, mais comme une *création textuelle*»²⁵. Ou, comme le déclare George Tremblay: «Monelle, la petite prostituée, sera toujours autre chose que la jeune fille aimée de Schwob»²⁶. Cette création serait la face visible de l'amante schwobienne, l'auteur demeurant en effet étrangement discret quant à ses aventures sentimentales durant cette période. Aucun ami de Schwob ne semble avoir rencontré Louise et ce n'est que quand Schwob est effondré, à la suite de la mort de la jeune tuberculeuse, que les langues se

²² Pierre CHAMPION, *Op. cit.*, p. 83.

²³ Michel VIEGNES, «de Monelle aux épouses masquées: le thème féminin dans l'oeuvre de Marcel Schwob», dans *Romance Notes*, XXVII, 1, 1986, p. 53.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ George TREMBLEY, *Op. cit.*, p. 50.

délient. Ce n'est aussi que par quelques allusions, principalement dans le journal de son ami de l'époque Jules Renard, que d'autres intrigues amoureuses du début des années 1890 nous sont révélées. Or, il semble que le jeune écrivain soit dégoûté de ses liaisons; ne concède-t-il pas à Renard, lors d'une aventure sans importance: «Je vais redevenir ce que j'ai été: quelque chose de pas propre»²⁷? Cette mise en question semble indiquer un mal profond chez Schwob, une impossibilité de nouer un rapport intime avec une femme, ce que Viegnes nomme «une perplexité extasiée de l'auteur devant l'être féminin»²⁸. Il avoue, et c'est toujours l'ami Renard qui fait la confidence, qu'il a «peur de la bêtise de la femme»²⁹. Ce sentiment d'être une «ordure»³⁰ change avec Louise; Schwob est touché par la bonté simple de la petite ouvrière et ce thème sera introduit dans *Mimes* pour être ensuite développé dans *le Livre de Monelle*. On assiste donc bel et bien à une rédemption par l'écriture et ce n'est pas tout à fait un hasard que, après avoir trouvé le grand amour avec Marguerite Moreno, sa créativité disparaît progressivement. En effet, après le mois de janvier 1895, date du début de la liaison avec la belle actrice, seul les contes des *Vies imaginaires* et de *la Croisade des enfants* verront le jour. En outre, le motif de la jeune fille n'apparaît presque plus dans ces contes, et s'il apparaît, ce sera d'une manière différente. Cette liaison, plus tard, deviendra la source directe d'un nombre considérable de lettres et surtout du *Voyage à Samoa*, avec Moréno comme destinataire privilégiée.

²⁷ Jules RENARD, *Op. cit.*, p. 100.

²⁸ Michel VIEGNES, *Loc. cit.*

²⁹ Jules RENARD, *Op. cit.*, p. 88.

³⁰ Schwob, polyglotte juif, savait probablement qu'en yiddish-polonais, *Schwab* était un juron, une insulte, un gros mot et signifiait «ordure», «saleté».

Dans *Mimes*, la Louise transposée prend plusieurs aspects et ne devient pas un seul personnage emblématique, Monelle, bien que Monelle elle-même ait un grand nombre de soeurs, qui se ressemblent toutes. La petite gardienne du temple de Perséphone dans le mime XX, qui est, on se le rappelle, le premier mime de Schwob qui dépasse la thématique d'Hérondas, nous semble être une première incarnation de Louise. Simple apparition, elle n'a pas encore de voix, mais laisse deviner celles qui la suivront. Dans ce récit, une ombre solitaire aperçoit la gardienne; cette ombre solitaire serait la réincarnation de l'auteur, et annonce, dans une autre préfiguration du recueil suivant, le narrateur des «Paroles de Monelle», que la jeune fille rencontra «dans la plaine où (il) errai(t)» (*Monelle*, 39). Cette ombre «désire oublier» (*Mimes*, 307), tout comme Schwob désirait oublier ses liaisons sordides. La rencontre et le repas partagé transforment les deux êtres: «ils se baiseront au front et l'ombre sera heureuse parmi les ombres et la jeune fille sera heureuse parmi les hommes» (*Ibid.*). N'y voit-on pas une transposition poétique de la relation naissante entre d'une part Louise, qui sera ainsi arrachée de sa condition pour partager celle de son nouveau partenaire, et d'autre part Marcel Schwob, retrouvant une certaine félicité? La femme recouvre une certaine humanité et l'amant, envahi par l'oubli et le sommeil, s'éloigne de son passé peu glorieux. L'affection pour la petite Vise est ainsi thématifiée dans ce recueil, dans une transposition poétique. Celle-ci est rendue nécessaire par le ton même de l'ouvrage qui se crée, mais aussi par le désir plus profond de l'auteur de sublimer cette relation. Louise n'est qu'une petite ouvrière, une prostituée selon certains; elle est dès lors peu présentable, et n'est jamais présentée à personne par son soupirant.

Ce qui n'était qu'une simple allusion, une ombre éphémère, va se préciser dans plusieurs récits postérieurs. Ainsi, dans «les Figues peintes», la jeune fille qui exige les fruits colorés de son amant, ressemble, dans son absence même, à la petite Vise. Elle s'appelle Iolé, jeu de mot sur Io, la belle prêtresse d'Héra transformée en génisse par Zeus, mais transformation aussi du prénom de Louise (les deux lettres absentes, *u* et *s*, se retrouvent dans le titre grec, *sukê*). Par ailleurs, Schwob dissimule le *us*, le *nous* anglais qui symbolise l'union des deux amants et se compare ainsi à Zeus, qui essaie vainement de dissimuler la jolie prêtresse à sa femme. Iolé est la seule jeune fille vivante du recueil qui porte un nom, à l'exception de l'interjection «Io» dans «la Veillée nuptiale». Le «Prologue», rédigé après les autres pièces, thématise l'inspiration du recueil; la «flutte ombre infernale», nouvelle incarnation de Louise, est la médiatrice entre Héronidas et le narrateur. Grâce à elle, celui-ci a trouvé l'inspiration créatrice, pour «(envoyer) vers le poète Héronidas des mimes nouveaux» (*Ibid.*, 268). En d'autres termes, la rédaction des *Mimes* est une transcription de la relation de l'auteur, et suit le modèle grec.

En outre, les récits ne donnent que quelques bribes d'une description physique des personnages féminins, tout comme Louise ne sera jamais décrite par Schwob à ses amis. De son corps, seul les seins seront mentionnés; leur beauté est mise en évidence, et cela dans plusieurs récits. «Je suis tenue en arrière et vers le soleil par une jeune fille aux beaux seins... Telle est ma maîtresse» (*Ibid.*, 293), affirme l'ombrelle de Tanagra. Ces seins sont «fermes comme un coing» (*Ibid.*, 276) dans «l'Hôtellerie», mais finissent par tomber («les Trois courses»). Comment ne pas y lire l'état de Louise, poitrinaire? On ose faire le rapprochement.

En dernière analyse, le recueil serait aussi un moyen pour Schwob de sublimer ses liaisons éphémères avec des courtisanes. Dans «l'Esclave déguisé en femme», tout comme dans «l'Amoureuse», un autre type d'amante se dévoile; elle est dominatrice, hautaine et cruelle, mais aussi blessée et abandonnée par le jeune soupirant, esclave de condition. Alors qu'il vient de rédiger «l'Esclave déguisé en femme», Schwob décharge sa conscience à Jules Renard:

En sortant Schwob me dit: «Vous voyez cette femme qui me quitte? C'est mon passé qui revient et que je vais reprendre. Cette femme-là m'a fait faire tout ce qui mène en correctionnelle et en Cour d'assises. Elle m'a, en outre, rendu ridicule, et moi, le Schwob que vous connaissez, j'ai été un monsieur montant à cheval, jouant aux courses, vêtu à la dernière mode. Je la méprise. Elle est bête. Elle revient à moi parce qu'elle me croit de l'argent. Elle est orgueilleuse. Elle me considère comme un journaliste, et les journalistes comme rien, et cependant je vais la reprendre. Je vais peut-être faire souffrir, pour cette grue que je n'aime pas, une autre petite femme que j'aime, qui est simple, bonne, et se contente du peu que je lui donne.»³¹

La coïncidence entre les dates n'est pas fortuite. La courtisane parisienne devient une hétéraïe antique, contre qui l'esclave, affranchi, se venge. Et cette vengeance ne peut se faire que par l'écriture.

³¹ *Ibid.*, p. 100. Cité partiellement plus haut.

CHAPITRE TROIS

MONELLE ET SES SOEURS

la naissance de Monelle

Malgré la rédaction des *Mimes*, Schwob n'abandonna pas le conte de facture classique. Les dernières pièces du *Roi au masque d'or* furent publiées au cours des premiers mois de l'année 1892, alors que l'auteur rédigeait la majorité des *Mimes*. Parallèlement, l'idée d'un nouveau recueil, centré sur le thème féminin, était en train de s'ébaucher. La nouvelle «Bargette», publiée dans *l'Echo de Paris* du 10 mai 1892, semble marquer la transition entre les deux recueils; inclus dans la première édition du *Roi au masque d'or*, cette nouvelle sera recueillie subséquemment dans *le Livre de Monelle*. On assiste bien à une phase plutôt creuse dans la production fictionnelle de Schwob, entre les mois de mai et d'octobre 1892. Mais n'est-il pas surmené pendant cette période, préparant les dernières épreuves de son important article sur Villon³² et rédigeant quotidiennement une «Lettre Parisienne» pour le *Phare de la Loire*? En outre, il sera accablé par le décès inopiné de son père, survenu le 25 août de la même année.

³² «François Villon, d'après des documents nouveaux» paraît dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 juillet 1892.

En dépit du déclin dans le rythme de rédaction de nouvelles pièces, on ne peut parler de rupture, bien au contraire. Maturation formelle, perfectionnement stylistique, et contiguïté thématique caractérisent les récits bref de cette période. Les derniers contes écrits pour *le Roi au masque d'or* ont, tout comme les nouvelles du *Livre de Monelle*, une jeune fille comme protagoniste. *Bargette*, pour l'auteur, avait sa place dans les deux recueils. On a par ailleurs vu l'importance de la jeune fille dans *Mimes*, qui paraît entre les deux ouvrages. Or, Monelle elle-même, qui donnera sa spécificité et son unité au nouveau recueil (elle y apparaîtra dans le titre et au début) ne se manifeste que fort tard dans la production des pièces qui composeront l'ouvrage du même nom. En effet, ce n'est que dans le dixième récit publié dans l'*Echo de Paris* (le recueil en compte dix-huit) que le personnage voit le jour. Elle reste toutefois anonyme dans ce conte, «la Vendeuse de lampes», (qui deviendra «Rencontre de Monelle» dans l'édition de 1894) et ne sera nommée pour la première fois que dans la treizième nouvelle publiée dans le journal parisien, un récit éponyme. Elle reviendra dans les quatre derniers récits, dont trois seront publiés après la mort de Louise, survenue le 7 décembre 1893. Monelle est donc une création tardive, une sorte de cristallisation du thème autour d'un seul personnage, d'une seule personne, qui serait une réincarnation littéraire de la «petite Vise». Dans cette transformation, cette «esthétique du deuil»³³, où la perte d'un être cher incite l'écriture, Louise devient *Monelle*, mais sans doute aussi *Mon elle* ou *Mon L.*, c'est-à-dire que l'auteur s'approprie le personnage, et le dissimule, ne gardant que son sexe ou, cachant le sexe, son initiale. Dans ce dernier cas, *elle* deviendrait lui, la création s'identifiant au créateur. Le désir de confession, la volonté d'en terminer avec cet épisode tragique de sa vie sont couplés avec la volonté de celer l'histoire; l'écrivain incorpore ainsi le vécu dans un ouvrage

³³ L'expression vient de Robert ZIEGLER, «Decadence and the Aesthetics of mourning in Marcel Schwob's *le Livre de Monelle*, dans *Orbis Litterarum*, 51, 1996, pp. 11-25. Pour lui, *le Livre de Monelle* incarne l'association fin-de-siècle de la créativité et du deuil.

essentiellement poétique, voire obscur. Incapable de ressusciter sa compagne, il se console en la recréant, chaque fois la même, mais chaque fois différente aussi.

Il importe peu que Louise ait été prostituée ou non; ce qui compte c'est que Marcel Schwob l'a rencontrée lors d'une de ses escapades dans les bas quartiers de Paris. Qu'est-ce qui le séduit? Il se pose la question, faisant la confidence à Jules Renard: «Ce n'est pourtant pas sa chair qui m'attire. Qu'est-ce que c'est?»³⁴ Par pitié pour la phtisique, par faiblesse, il ne peut se défaire de ce lien. Mais il y a plus: sa tristesse après la mort de la fille fait preuve d'un sentiment profond, puissant et souverain, pour elle. Ses amis se l'accordent: Schwob est inconsolable. Le sentiment de perte, d'abandon, de solitude ne pourra être transcendé que par l'écriture, ou comme le résume Pierre Champion: «Puis [il] écrivit *le Livre de Monelle* et cessa de parler de Louise»³⁵. Affirmation à nuancer, car d'une part il n'en a presque jamais parlé et, d'une façon plus significative, la plupart des pièces furent rédigées avant le décès de Louise. La composition finale y était clairement postérieure, et nous tâcherons de voir comment les récits, publiés avant ou après la mort, ont été réunis dans le recueil. L'écriture, comme l'a démontré Julia Kristeva, en tant que production de sens, reproduit le deuil pour l'objet perdu et crée une nouvelle totalité symbolique³⁶. Monelle, en définitive, dépasse la simple représentation et devient une sublimation de «l'objet perdu»; celui-ci est nommé, il acquiert une signification, à travers l'effet thérapeutique du langage poétique. Selon Kristeva toujours, ce langage, polyvalent, polysémique, artificiel, représente, ou du moins suggère

³⁴ Jules RENARD, *Op. cit.*, p. 100.

³⁵ Pierre CHAMPION, *Op. cit.*, pp. 85-86.

³⁶ Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancholie*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 20 e.s.

l'objet perdu, par delà les mots, l'art étant de nature allégorique³⁷. Elle conclut que «l'oeuvre d'art qui assure une renaissance de son auteur et de son destinataire est celle qui réussit à intégrer dans la langue artificielle qu'elle propose (nouveau style, nouvelle composition, imagination surprenante) les émois innommés d'un moi omnipotent que l'usage social et linguistique courant laisse toujours quelque peu endeuillé ou orphelin. Aussi une telle fiction est-elle sinon un antidépresseur, du moins une survie, une résurrection...»³⁸. L'écriture donc transcende la perte et permet la rédemption, tel le Christ devant souffrir et mourir avant la résurrection. Nous n'essayerons pas de déceler dans cette «confiance voilée»³⁹ comment on pourrait «identifier» Marcel et Louise, mais de comprendre comment cette oeuvre, inspirée par un épisode traumatique de la vie de l'auteur, est construite et comment elle forme une unité significative, malgré l'hétérogénéité des parties qui la composent.

la naissance du Livre de Monelle

Au départ, l'oeuvre, en trois volets, peut surprendre. Comment en effet voir ce qui lie les «Paroles de Monelle», série de maximes philosophiques, aux «Soeurs de Monelle», onze contes assez courts avec chaque fois une autre jeune fille comme héroïne, et à la dernière partie, nommée «Monelle», où la protagoniste semble différente de celle de la première partie? Schwob aurait-il simplement rassemblé les pièces qu'il avait à sa disposition, ou y aurait-il une unité plus profonde?

³⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁸ *Ibid.*, p. 62.

³⁹ L'expression est de George TREMBLEY, *Op. cit.*, p. 46.

On se souvient: un recueil, pour lui, n'est jamais une simple collection de contes. Les préfaces de ses deux premiers recueils eurent pour objectif de donner une unité de sens aux différents récits. Le prologue et l'épilogue de *Mimes* renforçaient la cohérence de l'ensemble. Dans *le Livre de Monelle* on retrouve, légèrement modifié, le principe organisateur utilisé dans le recueil précédent: une série d'histoires au centre, précédée d'un prologue et suivi d'un épilogue. Les extrémités y sont étoffées par rapport à la série de mimes et l'épilogue, en particulier, se compose de plusieurs pièces distinctes.

Le recueil a ainsi été conçu en trois étapes, reprenant de cette façon l'élaboration des *Mimes*. D'abord Schwob a rédigé une série de contes autour d'un personnage féminin à chaque fois différent, continuant ainsi ce qu'il avait conçu pour *le Roi aux masque d'or*. Ces pièces ont été rassemblées dans la partie centrale de la plaquette définitive, les jeunes filles devenant toutes, par simple ajout d'un intertitre, les soeurs de Monelle. Ensuite, il a composé des récits à la première personne, avec un narrateur qui serait l'auteur lui-même dans une quête intérieure, et une jeune fille, toujours la même, Monelle. Certains de ces récits ont été placés au début de recueil, d'autres à la fin. Enfin, et c'est la troisième étape, ces deux écritures foncièrement différentes ont été rassemblées dans un seul recueil, avec «Monelle» comme principe organisateur. Les titres des nouvelles dans l'édition définitive soulignent cette structure. Une chose est évidente: Schwob ne se contente plus de rassembler une série de contes difformes, justifiée par une préface théorique. Il tâche de trouver l'unité dans l'organisation des contes à l'intérieur du recueil, et attribue un contexte philosophique et conceptuel à certaines pièces. En suivant la création même du recueil, nous allons d'abord commenter les récits publiés avant la naissance du personnage de Monelle.

Les contes qui composent les «Soeurs de Monelle» sont disposés dans un ordre qui, *grosso modo*, va de l'égoïsme à la pitié, bien que le premier sentiment domine largement; huit pièces se trouveraient plutôt du côté de l'amour de soi ou de l'insensibilité, contre trois seulement pour la charité. L'importance donnée à l'inclination des personnages est renforcée dans la réimpression de 1903, *la Lampe de Psyché*, qui réunit plusieurs ouvrages antérieurs. Les courtes nouvelles n'ont plus pour titre les prénoms des héroïnes, mais sont qualifiées par le trait de caractère essentiel de celles-ci. Les prénoms formaient déjà une première tentative d'uniformité, les titres proposés dans l'*Echo de Paris* étaient extrêmement variés, comme nous le montre le tableau qui suit:

<i>l'Echo de Paris</i> (1892-1894)	<i>le Livre de Monelle</i> (1894)	<i>le Livre de Monelle</i> , dans <i>la Lampe de Psyché</i> (1903)
<i>Les Crabes</i>	<i>Les Crabes</i>	<i>L'Egoïste</i>
<i>La petite Femme de Barbe-Bleue</i>	<i>Barbe-Bleue</i>	<i>La Voluptueuse</i>
<i>La Fille du moulin</i>	<i>La Fille du moulin</i> ⁴⁰	<i>La Perverse</i>
<i>Bargette</i>	<i>Bargette</i>	<i>La Déçue</i>
<i>La Diabliesse verte</i>	<i>Bûchette</i>	<i>La Sauvage</i>
<i>Les Anneaux</i>	<i>Jeanie</i>	<i>La Fidèle</i>
<i>La Dame au miroir</i>	<i>Ilsée</i>	<i>La Prédestinée</i>
<i>Les sept Cruches</i>	<i>Marjolaine</i>	<i>La Rêveuse</i>
<i>Cice</i>	<i>Cice</i>	<i>L'Exaucée</i>
<i>Le Miroir de sang</i>	<i>Morgane</i>	<i>L'Insensible</i>
<i>La Reine Mandosiane</i>	<i>Mandosiane</i>	<i>La Sacrifiée</i>

Tableau 3: Titres des «Soeurs de Monelle»

Tous ces changements de titre indiquent une cristallisation autour du thème de la femme et incorporent les récits dans le recueil. Grâce au titre en effet, les filles deviennent de véritables soeurs de Monelle. Le volume, sous cet angle, reprend manifestement les obsessions de Schwob, qu'il avait exposées dans la préface de *Coeur double*. Le cheminement de l'égoïsme à la pitié est un aspect évident, visible, de l'oeuvre et *le Livre de Monelle* a été commenté selon cette

⁴⁰ Dans les trois premiers contes du recueil, la fillette demeure anonyme; l'auteur ne pouvait donc pas les désigner par un prénom féminin.

perspective⁴¹. Or, l'écriture elle-même produit du sens et ce recueil représente une étape dans l'évolution du style, dans le sens flaubertien du terme, de l'auteur. «Bargette» mérite ainsi une attention particulière, car elle forme, on l'a indiqué, la charnière entre *le Roi au masque d'or* et le recueil de 1894.

le voyage de Bargette

Cette nouvelle, initialement recueillie dans *le Roi au masque d'or*, a été rédigée plusieurs mois avant les autres pièces du nouveau recueil et laisse pressentir l'écriture des *Soeurs de Monelle* à venir. Dans ce conte, le plus volumineux du recueil, deux longs paragraphes introduisent le décor avant l'apparition des personnages, les matelots d'abord, Bargette ensuite⁴². C'est le seul récit du *Livre de Monelle* qui débute de cette manière. Par la suite, en effet, l'incipit schwobien annonce immédiatement le personnage principal, une caractéristique reprise plus tard dans *les Vies imaginaires*. En y regardant de plus près, on se rend compte que «Bargette» annonce cette nouvelle approche; on se trouve «à la jonction de deux canaux» (*Monelle*, 67), à la jonction de deux écritures. Au départ, le choix est possible, la jonction indique une alternative. Or, dès qu'une direction est prise, aucun retour n'est possible, «on ne pouvait virer de bord» (*Ibid.*, 70). Ce choix refléterait une nouvelle convention, un autre mensonge; et c'est au personnage principal de conclure: «Menteurs! Vous êtes tous des menteurs!» (*Ibid.*, 71) L'auteur signale ici qu'aucune

⁴¹ Lire en particulier George TREMBLEY, *Op. cit.*, pp. 75-80.

⁴² La fillette est présente dans le premier paragraphe, toutefois pas comme personnage, mais comme partie du décor: «il y avait une écluse haute et noire; (...) par la porte mi-ouverte, on voyait la mince figure pâle d'une petite fille; (...) il y avait une volée de graines ailées du bas automne». (*Monelle*, 67). On remarque l'utilisation du français de l'école primaire.

vérité n'existe, mais qu'il possède le pouvoir de choisir et de créer ainsi son propre imaginaire. L'imaginaire, l'histoire créée de toutes pièces: c'est ce qui reviendra dans les récits sur les soeurs de Monelle.

«Bargette» est divisé en trois parties, grâce à l'utilisation de blancs. Trois fois aussi, une description est suivie par des bribes de dialogues. Ces descriptions renforcent la structuration. Ainsi, comme on l'a indiqué, le récit commence «à la jonction». Dans la deuxième partie, «la nuit ferma les murailles du canal» (*Ibid.*, 69). La nuit, portant conseil, clôt les possibilités; la jeune fille a pris une décision, celle d'accompagner les marins, et sur laquelle elle ne peut plus revenir. Cette résolution est lourde de conséquences pour l'héroïne qui se mue en une autre personne. Dans la dernière partie, la fillette est rebaptisée Bargette, «et elle garda ce nom» (*Ibid.*, 70). Le nom n'est jamais innocent et participe à l'imaginaire; le nom n'est pas inhérent, mais on l'attribue, on l'assigne.

La *barge*, qui donne son surnom à la fillette, ne désigne pas uniquement l'embarcation des deux bateliers, Mahot et l'Indien, mais c'est aussi le nom d'un petit oiseau échassier. Bargette, l'oisillon, est attirée par le navire fleuri, tout comme elle voulait attirer «des rossignols, des bruants, et des linots pour causer» (*Ibid.*) dans le jardin qu'elle avait voulu réaliser dans la maison paternelle. Le thème de l'oiseau minuscule prévaut dans ce conte. Bargette réveille les bateliers «par le gazouillis tendre d'une flûte qui parlerait et de petits coups piqués aux vitres» (*Ibid.*, 69), comme le font les moineaux en hiver. Elle rêve de trouver dans le Midi «des oiseaux grands comme l'ongle et qui

vivent sur les fleurs» (*Ibid.*); toutefois, elle n'y découvre que des martins-pêcheurs et des hirondelles, au lieu des oiseaux souhaités.

L'univers ornithologique, comme celui des plantes, accentue l'écart entre la réalité, décevante, et l'imaginaire introuvable. Le déplacement vers le sud est de nature métonymique, on passe simplement de l'humidité prévalante à un peu plus de soleil. Le jardin artificiel désiré par Bargette est un substitut de la nature méridionale, révélée par le père de la gamine, ancien marin. Cependant, c'est le père lui-même qui défend à sa fille de concevoir chez lui le jardin, qui aurait dû incarner son discours sur le bassin méditerranéen. Ce jardin, selon lui, au lieu d'introduire le climat méridional dans la demeure paternelle, «donnerait de l'humidité» (*Ibid.*, 70). Un signe, un indice, dans son cas les récits de son père, lui montrent la voie d'un imaginaire possible auquel elle croit fidèlement, et qu'elle veut retrouver absolument. Cependant, la déception s'installe progressivement et Bargette finit par découvrir qu'elle ne peut avoir confiance en personne.

Cette quête d'un imaginaire est essentielle parmi les soeurs de Monelle; le thème est à la source même du recueil. La réalité est fallacieuse, trompeuse; elle ne peut nourrir l'écriture. Marcel Schwob est à la recherche d'une nouvelle inspiration et c'est cette recherche même qui est thématifiée. Les récits, à l'encontre du recueil précédent, *Mimes*, situé dans le monde antique, s'ancrent sur des anecdotes a-historiques, où l'Histoire, si elle existe, est supprimée. Elle sera cependant à nouveau prévalente dans les *Vies imaginaires*.

La question du nom revient dans un grand nombre de contes du *Livre de Monelle* et va devenir un thème essentiel dans les *Vies imaginaires*. Schwob est influencé par Daniel Defoe, qu'il admirait et dont il a traduit *Moll Flanders*. Aucun des personnages de cet auteur anglais porte son nom véritable; ils se donnent un nouveau nom, une nouvelle identité en racontant leur histoire. L'auteur, comme ce fut la coutume dans le «roman» du dix-septième ainsi que du dix-huitième siècle, se dissimule derrière le récit de ses personnages, que ce soit Moll Flanders, le colonel Jack ou Robinson Crusoe, «faux nom» d'un certain Kreutznaer. N'oublions pas que Daniel Foe, lui aussi, devint un beau jour Daniel Defoe. Ce processus n'est pas innocent: le nom contient sa propre fatalité. Changer le patronyme donne lieu à une négation de son destin et à une séparation de ses sources. Or, on ne peut échapper à son destin et le nouveau nom, comme un masque qui colle au visage, détermine la vie à venir. Ainsi la fillette du conte, devenue Bargette, est destinée à voleter éternellement autour de l'embarcation de l'Indien et de Mahot.

les soeurs de Bargette

Les autres récits vont suivre à un rythme plus élevé. En particulier, six soeurs de Monelle verront le jour dans une période de trois mois, d'octobre 1892 à janvier 1893; dans l'ordre de publication, «les Crabes», «la petite Femme de Barbe-Bleue», «les sept Cruches», «la Dame au miroir», «la Fille du moulin» et «la Diabliesse verte». Alors que les deux premiers contes de cette série contiennent une héroïne anonyme, toutes les fillettes à partir des «sept Cruches» portent un nom. Les deux récits «anonymes» vont par ailleurs se trouver au début de la section sur les soeurs de Monelle. L'anecdote, le point de départ, de ces deux nouvelles initiales est des plus infimes.

Dans «l'Egoïste», une fillette tâche de fuir un hospice tenu par une Mademoiselle sévère, avec l'aide d'un jeune mousse. Mais elle n'ira pas bien loin: la pluie, la faim, la fatigue et la disparition de son compagnon font que la petite est retrouvée bien vite. Dans «la Voluptueuse», une jeune fille et son camarade créent un jeu de rôle dans un jardin, jeu apparemment innocent. Malgré cela, l'effet dramatique est maintenu dans ces deux contes grâce aux conséquences des actions de la fillette. Le mousse parti à la pêche aux crabes est-il mort noyé et la «petite femme de Barbe-Bleue», ayant «le tranchant cruel du sabre» (*Ibid.*, 61) sur la nuque, sera-t-elle décapitée par son compagnon de jeu?

L'enfant dans «l'Egoïste» ressemble à Bargette: elle aussi désire quitter son monde quotidien, étouffant et déprimant. Pour elle aussi, les hommes sont tous des menteurs et son voyage, comme celui de Bargette, se termine en une déception. Ce voyage ne contient pas de but précis; la fillette apporte toutefois quelques babioles avec elle, une poupée, un «coeur d'or creux avec une charnière» (*Monelle*, 53), du matériel de couture. Ces objets, auxquels elle tient fortement, lui permettent de créer un nouvel imaginaire, de remplir son coeur désabusé, et correspondent ainsi aux histoires de marins racontées par le père de Bargette. Par ailleurs, l'imaginaire créé par «la Voluptueuse» trouve son origine dans la fiction: les aventures de Robinson Crusoe, les contes de fées, Barbe-Bleue: «on ne peut être que l'Ogre ou le Petit Poucet», dit-elle, «Personne ne sait le nom des petites princesses» (*Ibid.*, 59). N'ayant pas encore de nom, elle assume ceux de personnages fictifs. Elle détermine les histoires de ces héros et héroïnes, et ces récits deviennent son histoire à elle, quoiqu'elle ne soit pas en charge de leur conclusion. Comme l'indique Robert Ziegler, la voluptueuse s'intègre dans une histoire préexistante, remplaçant l'esprit d'invention

propre à l'enfant par l'esprit d'imitation, le plagiat⁴³. Autre soeur de Bargette, elle est stimulée par une passion créatrice, foncièrement égoïste, qui, pour elle, demeure l'unique vérité dans un monde de mensonges. Et cette passion créatrice imite, il va sans dire, celle de l'écrivain en personne, qui établit son texte selon un système qui n'est connu que par lui-même.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la disposition dans le recueil continue la thématique déjà utilisée dans *Coeur double*. Ce parcours a été commenté par George Trembley: «d'abord la terreur, puis la pitié»⁴⁴. Sans reprendre son analyse en détail, il nous semble toutefois important de noter que ce voyage n'est pas rectiligne, et que la pitié, manifeste dans «la Sacrifiée», l'ultime soeur de Monelle, apparaît clairement dans seulement deux autres nouvelles, qui, elles, se situent au centre du recueil. Or, on perçoit d'autres «voyages», d'autres évolutions dans l'écriture même, d'un conte à l'autre. Ainsi, à l'exception des trois premiers récits rédigés par Schwob («Bargette» et les deux récits anonymes), le prénom de l'héroïne est mentionnée au début de la première phrase des contes, que nous citons ici:

«← Madge!

La voix monta par l'ouverture carrée du plancher.» («la Perverse», *Monelle*, 62)

«Le père de Bûchette la menait au bois dès le point de jour, et elle restait assise près de lui, tandis qu'il abattait les arbres.» («la Sauvage», *Ibid.*, 72)

⁴³ Robert ZIEGLER, *Op.cit.*, p. 16.

⁴⁴ George TREMBLEY, *Op.cit.*, p. 65.

«L'amoureux de Jeanie était devenu matelot et elle était seule, toute seule.» («la Fidèle», *Ibid.*, 76)

«Sitôt qu'elle fut assez haute, Ilsée eut coutume d'aller tous les matins devant sa glace et de dire: "Bonjour, ma petite Ilsée".» («la Prédestinée», *Ibid.*, 80)

«Après la mort de ses parents, Marjolaine resta dans leur petite maison avec sa vieille nourrice.» («la Rêveuse», *Ibid.*, 84)

«Cice replia ses jambes dans son petit lit et tendit l'oreille contre le mur.» («l'Exaucée», *Ibid.*, 88)

«La princesse Morgane n'aimait personne.» («l'Insensible», *Ibid.*, 92)

«Lilly et Nan étaient servantes de ferme.» («la Sacrifiée», *Ibid.*, 96)

La fillette est soit sujet, soit complément du sujet ou fait l'objet d'une interpellation. A première vue, cela peut sembler un simple détail, mais cette insistance de l'auteur indique la volonté de celui-ci de centrer l'histoire sur le personnage féminin, multiple en un premier temps, unique par la suite, dans la figure de Monelle. L'adolescente, souvent anonyme dans les *Mimes* et par conséquent éparpillée, sans consistance, sera personnifiée à travers la galerie de portraits de femmes. Elles demeurent toutefois sans corps, aucune description physique ne paraissant dans les contes; toutes seraient ainsi des reflets éphémères de Louise, l'auteur s'assurant qu'il n'en dévoile pas trop. Parallèlement, on assiste à une évolution du récit dialogué à la troisième personne au monologue intérieur. Les quatre premiers récits du recueil contiennent tous une trentaine de répliques,

particulièrement longues dans «la Voluptueuse»; cette nouvelle-ci est composée presque uniquement de discours rapporté. Par ailleurs, le discours, qui s'adresse à un autre au départ, devient progressivement un discours pour soi-même, à soi-même. Le rôle du garçon dans «l'Egoïste» et dans «la Voluptueuse» n'est guère plus que celui d'un souffre-douleur; Ilsée s'adresse à son reflet dans le miroir, et Cicé fait des confidences à son chat. Les paroles des personnages, transmises par Schwob, évoluent progressivement vers les paroles de Monelle.

D'autres évolutions sont perceptibles parmi les «Soeurs de Monelle». Les trois premiers récits narrent un épisode de courte durée, les autres (à l'exception de «l'Exaucée», qui reprend, en l'inversant, la thématique de «l'Egoïste»), racontent une vie entière, qui se termine souvent tragiquement, annonçant là aussi les *Vies imaginaires*; «Bargette», quatrième récit dans le recueil, fournit la transition entre les deux parties. L'aventure, qui se déclençait et s'achevait rapidement, devient celle de toute une existence, mais il s'agit toujours d'une quête d'identité. Cette recherche implique un déplacement, un changement de lieu, un voyage comme l'a entrepris Bargette. Ainsi pour «l'Egoïste», tout moyen est bon pour quitter Mademoiselle. Cicé, «l'Exaucée», qui émet le même désir pressant de partir, et ressemble étrangement à l'égoïste, finit par monter dans un convoi funéraire qu'elle méprend pour un char princier. Voici une Cendrillon dont la rêverie n'aboutira pas; le cercueil consigne le corps du récit, qui se termine abruptement. Dans «la Fidèle», Jeanie s'est dirigée vers le port où s'est embarqué son amoureux, un marin parti depuis longtemps, et dont elle porte l'alliance. Après avoir passé la nuit dans une maison de prostitution avec quatre pensionnaires, «elle avait à chaque doigt de sa main gauche un anneau d'alliance» (*Ibid.*, 79). Cette nouvelle, pièce centrale du recueil (c'est la sixième soeur de Monelle sur onze), est construit selon une symétrie annelée, si l'on veut, structure mise en relief par le discours même de Jeanie:

«Sur la mer il y a un bateau – dans le bateau il y a une chambre – dans la chambre il y a une cage – dans la cage il y a un oiseau – dans l’oiseau il y a un coeur – dans le coeur il y a une lettre – dans la lettre il y a écrit: J’AIME JEANIE. – J’aime Jeanie est dans la lettre, la lettre est dans le coeur, le coeur est dans l’oiseau, l’oiseau est dans la cage, la cage est dans la chambre, la chambre est dans le bateau, le bateau est très loin sur la grande mer.»
(*Ibid.*, 76)

Dans ce foyer du recueil, ce lieu de rencontre, chaque conte se reflète; au centre même, on trouve une déclaration d’amour, une profession de foi. Jean-Pierre Bertrand e.a. signalent que cet extrait «dit à suffisance combien le procès littéraire cesse de faire communication en dehors de ce qui le désigne»⁴⁵. Alors qu’il n’y aurait «aucune allusion ici à ce qui s’écrit ailleurs: c’est qu’il s’agit avant toute chose d’un Livre à part entière, fermé sur lui-même, unique peut-être comme l’héroïne qui lui a donné son nom»⁴⁶, le récit montre néanmoins la richesse de toute quête, y compris celle de l’écriture; elle se trouve dans les rencontres imprévues, aléatoires, dont la maison de prostitution serait l’emblème même. Ce voyage de Jeanie est repris par la princesse Morgane, «une fameuse prostituée et une terrible égorgée d’hommes» (*Ibid.*, 95). Dans cette histoire, un miroir d’autres nouvelles de Schwob, la princesse ayant lu «le conte du miroir d’Ilsée, d’où sortit une autre Ilsée qui tua Ilsée, et l’aventure du miroir nocturne de la ville de Milet qui faisait s’étrangler les Milésiennes à la nuit levante» (*Ibid.*, 92)⁴⁷, recherche le seul miroir qui puisse refléter son être véritable. Elle y retrouve Salomé, autre ancienne histoire, et personnage particulièrement convoité par les artistes de l’époque.

⁴⁵ Jean-Pierre BERTRAND e.a., *Op.cit.*, p. 115.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 115-116.

⁴⁷ Il s’agit respectivement de «la Prédestinée», une autre soeur de Monelle, et des «Milésiennes», paru dans *le Roi au masque d’or*.

Le déplacement est quelquefois imaginaire. Ainsi, les histoires que la voluptueuse se raconte lui font revivre les crimes de Barbe-Bleue. Madge, envoyée à la campagne par ses parents, se nourrit de récits folkloriques, telle une Maïe qui tâchait de revivre le «Pays bleu» dans la vie de tous les jours, et elle les utilise à ses propres fins. «C'est des contes» (*Ibid.*, 65), lui dira-t-on; or, ces récits mis à jour par Madge auront des conséquences désastreuses pour le vieux mendiant. Ainsi, exacerbant la structure déjà utilisée dans les recueils précédents, «the more unreceptive and self-enclosed the characters appear, the more firmly they are rooted in a pre-existing narrative, a story that they tell themselves and that structures their reality»⁴⁸. La singularité des héroïnes, illustrant celle de l'auteur, ne fait qu'imiter une mosaïque de sources anciennes.

Monelle délivre

«La Vendeuse de lampes» constitue la charnière entre la séquence de soeurs et les histoires centrées sur le personnage de Monelle elle-même. En effet, ce récit, placé en tête de la troisième partie, intitulée «Monelle», a été rédigé de longs mois avant les autres nouvelles qui composent cette section du recueil. Par son inclusion dans cette série, la petite vendeuse de lampes, héroïne anonyme au départ et étant donc simplement une autre soeur de Bargette, deviendra Monelle, qui demeure néanmoins un personnage multiforme. Écrit immédiatement après «l'Insensible», mais avant «la Fidèle» et «l'Exaucée», «de son Apparition», qui est le titre attribué par Schwob à ce récit dans l'édition de 1903, se distingue toutefois des contes traitant des soeurs de Monelle. Ainsi, on retrouve un narrateur à la première personne, et ce narrateur semble être un *alter ego* de l'auteur.

⁴⁸ Robert ZIEGLER, *Op.cit.*, p. 16.

De plus, le récit devient à nouveau celui d'un moment, et non d'une vie entière, et le texte possède une forte valeur symbolique. Un état embryonnaire de cette forme d'écriture était présente dans certains mimes, en particulier «l'Ombre attendue», qui narrait déjà la rencontre entre un narrateur et une jeune fille.

Mais ne retrouve-t-on pas également l'anecdote du «Pays bleu»? Dans les deux nouvelles, le narrateur erre dans une ville inconnue, monotone et misérable, où il rencontre une jeune fille qu'il suit dans son appartement miséreux. Dans «la Vendeuse de lampes», il est particulièrement frappé par un élément du décor dans la chambre de la fillette: après avoir monté «un petit escalier vermoulu» (*Ibid.*, 105) il aperçoit «un éclat de miroir au mur» (*Ibid.*) qui n'est pas sans rappeler «la glace brisée» (*Roi*, 157) de Maïe que le narrateur découvre dans la pièce de celle-ci, en haut d'«un escalier dont les marches vacillaient» (*Ibid.*, 154). La première rencontre avec Louise se serait-elle déroulée ainsi? On ose le croire. La thématique, cependant, a évolué: le pays bleu, tel que Maïe le décrit, n'existe plus, et le reflet de la petite lampe de Monelle montre d'autres histoires, toutes mensongères:

«Mais la petite lampe mentait, mentait, mentait. Je vis la plume se soulever sur les lèvres de Cordelia; et elle souriait, et guérissait; et avec son vieux père elle vivait dans une grande cage comme un oiseau, et elle baisait sa barbe blanche. Je vis Ophélie jouer sur l'eau vitrée de l'étang, et attacher au cou d'Hamlet ses bras humides enguirlandés de violettes. Je vis Desdémone réveillée errer sous les saules. Je vis la princesse Maleine ôter ses deux mains des yeux du vieux roi, et rire, et danser. Je vis Mélisande, délivrée, se mirer dans la fontaine.

Et je m'écriai: Petite lampe menteuse... (*Monelle*, 106)

On connaît l'intérêt que Schwob portait à *Hamlet*, qu'il a traduit, et à tant d'autres oeuvres. La question qui se pose ici est cependant la suivante: pourquoi écrire à partir de la surabondance de sources, si tout n'est que mensonges? Pourquoi créer si cela n'a aucune emprise sur le réel? Ce que l'auteur du *Livre de Monelle* semble nous annoncer, à partir d'un récit où il revit sa première rencontre avec Louise, c'est que, en tant qu'adulte, il n'a plus droit à la production imaginaire, que celle-ci est l'apanage des seuls enfants⁴⁹. Alors que *Mimes* permettait à l'auteur, à partir du thème littéraire de l'oubli, de recréer un nouveau monde, l'image est considérablement plus morose dans ce cas, et le pessimisme se révèle dans la dernière phrase du conte: «alors je baissai la tête et je m'en allai vers la nuit pluvieuse dans la ville inconnue» (*Ibid.*, 106).

le livre de Marcel

Durant les mois d'octobre et de novembre 1893, l'état de santé de Louise se détériore. C'est alors que paraît dans *l'Echo de Paris* respectivement «Louvette» et «les petites Prostituées», qui deviendront respectivement «la Résurrection de Monelle» et «les Paroles de Monelle». Ces deux récits contiennent tout le recueil, l'un allant clore l'ensemble, l'autre devenant la longue introduction. «Louvette» décrit les enfants, habillés en blanc, qui ont quitté leurs demeures et se sont rassemblés dans la campagne en route vers un ailleurs et annonce ainsi *la Croisade des enfants*. La nouvelle reprend plusieurs thèmes anciens, qui reviennent sans cesse dans l'oeuvre schwobienne: ainsi l'amour outre-tombe, ou le regard intime d'un narrateur sur un monde infantile. Cet univers est incidemment cruel, car il demande une attitude que peu peuvent atteindre: «Alors,

⁴⁹ Ce thème se trouve à la source même de *la Croisade des enfants*, écrite en 1895.

dans la triste nuit, j'aperçus des enfants candides qui pleuraient, n'ayant pas encore perdu la mémoire. (...) Et d'autres, ayant voulu connaître la vérité, tournèrent leurs petites figures pâles vers les cendres froides, et moururent frissonnants dans leurs robes blanches.» (*Ibid.*, 126) Peu d'élus pour beaucoup d'appelés, la porte de l'imaginaire est décidément étroite. Le narrateur, dans une position privilégiée, se trouve sur le seuil et tâche de convaincre Louvette: elle ne devrait pas se défaire du souvenir, du passé. En fin de compte, «Louvette se souvint, et elle préféra aimer et souffrir, et elle vint près de moi avec sa robe blanche, et nous nous enfûmes tous deux à travers la campagne» (*Ibid.*, 127). Ainsi le narrateur désire garder le souvenir de son amour et Louvette⁵⁰, ultime incarnation de Monelle, l'accompagne dans cette voie. Cette conclusion attribue une signification différente au *Livre de Monelle*: alors que Monelle professa la destruction universelle, l'oubli du passé et l'abandon du souvenir, sous sa dernière apparence elle se joint au narrateur. Ce choix devient aussi un choix d'écriture, de carrière; et les deux recueils qui vont suivre, publiés simultanément, illustreront l'alternative. D'une part l'écrivain est attiré par l'enfance et les thèmes qu'elle inspire: l'innocence, l'oubli, l'imaginaire, mais aussi le mensonge. Ce retour, plongé dans une thématique imprégnée du nihilisme nietzschéen, propre aux derniers Décadents, ne le satisfait pas, mais produira toutefois *la Croisade des enfants*. L'autre voie, d'autre part, serait un retour aux sources historiques, aux récits de personnages ayant réellement existé; ce seront les *Vies imaginaires*. Il est à noter cependant que la distinction est quelque peu embrouillée: l'élément historique des biographies imaginaires est étouffé, alors que *la Croisade des enfants*, qui reprend la marche des soeurs de Monelle, est située dans un cadre historique.

⁵⁰ Le nom tendre que Louise avait donné à Marcel Schwob était précisément «mon petit loup» (*Correspondance*, 86).

Le décès de Louise coïncidait avec une crise dans la créativité de l'écrivain, qui publia fort peu dans les mois qui allaient suivre. Il continua néanmoins à rédiger des *Lettres Parisiennes*⁵¹, mais aucun conte n'a vu le jour entre novembre 1893 et juillet 1894, à l'exception de deux pièces, «la Fuite de Monelle» le 10 février 1894 et «la Patience de Monelle» cinq semaines plus tard, qui signalaient la véritable naissance de Monelle. Le cri du coeur à la fin de «la Patience de Monelle» est révélateur: «Ainsi je la trouvai; mais comment serai-je sûr de la retrouver dans ce lieu très étroit et obscur?» (*Ibid.*, 118). Y résonne la détresse d'Orphée ayant perdu Eurydice à tout jamais et devenu incapable de chanter.

A travers les rencontres fugitives avec Monelle, le narrateur retrace son oeuvre passée, qu'il divise en deux moitiés: le royaume rouge et le royaume noir (*Ibid.*, 121). La majorité de ses contes se situeraient sous la première entité: les rois sanglants, les prostituées, les voleurs, «une troupe d'embaumeuses» et ainsi de suite. «Mais ce royaume s'est enfoncé sous la terre, et je me suis éveillé au milieu des ténèbres» (*Ibid.*), signale-t-il. Le royaume noir, «qui n'est pas un royaume» (*Ibid.*), reflète la première crise dans l'écriture schwobienne et sa projection grâce au thème de l'oubli, dans les *Mimes* en particulier. Alors que Schwob tâchait de surmonter cette détresse, cette panne d'écriture, Louise rendit l'âme. L'auteur allait ainsi combiner cette double affliction pour se renouveler: le royaume blanc apparaît. Ayant coupé les liens avec les misères passées, avec la *vraie vie*, il atteint sa *vie imaginaire*.

⁵¹ Quotidiennes jusqu'au mois d'août 1893, le nombre de lettres vont cependant aussi diminuer dans les mois qui vont suivre; Schwob ne rédigera qu'une vingtaine de chroniques par mois. Voir John Alden GREEN, *Chroniques* (*Op.cit.*), p. 86.

En somme, la rédaction des *Mimes* et surtout du *Livre de Monelle* représente une étape logique dans la production écrite de Marcel Schwob. Les thèmes qu'il maniait depuis ses premiers contes sont réutilisés, pendant qu'il vivait une double crise: crise de productivité, d'inspiration, mais aussi crise personnelle. Au cours de l'année 1893, et déjà durant les derniers mois de l'année précédente, et même depuis le décès de son père, époque qui correspond à l'agonie de Louise, le jeune écrivain remet sa vie, sa carrière en question. Ses récits reprennent le même symbolisme, baigné de plus en plus dans un univers décadent, nietzschéen. L'aboutissement de cette descente aux enfers serait «les Paroles de Monelle», mise en parole de la tristesse que l'auteur cultivait. Pour surmonter son deuil, l'auteur, dans un texte hautement symbolique, opère une identification imaginaire qui, selon Kristeva, permet le pardon; cet acte thérapeutique mène à une nouvelle vie, une renaissance du sens⁵².

Monelle serait donc l'aboutissement d'une longue quête, dont l'origine remonte bien loin. Les semences seraient déjà apparentes dans «Lilith», une nouvelle publiée dans *l'Echo de Paris* du 9 novembre 1890, et recueillie ensuite dans *Coeur double*. Ce conte décrit les amours d'un narrateur-poète, pour une série de femmes, réelles ou imaginaires, souvent les deux facettes à la fois. A la fin, il trouve son ultime amour:

⁵² Julia KRISTEVA, *Op.cit.*, p. 109.

«Alors il aima Lilith, la première femme d'Adam, qui ne fut pas créée de l'homme. Elle ne fut pas faite de terre rouge, comme Eve, mais de matière inhumaine; elle avait été semblable au serpent, et ce fut elle qui tenta le serpent pour tenter les autres. Il lui parut qu'elle était plus vraiment femme, et la première, de sorte que la fille du Nord qu'il aima finalement dans cette vie, et qu'il épousa, il lui donna le nom de Lilith.

Mais c'était un pur caprice d'artiste (...).» (*Coeur double*, 116)

Cependant, elle ne vécut pas longtemps, et le poète «fit aussitôt un poème magnifique, le plus beau joyau dont on eût jamais paré une morte» (*Ibid.*, 117). Il enferma ensuite son manuscrit dans la tombe de Lilith, et tâcha de l'oublier, ne voulant la remémorer que comme «une des élues, idéalement fixée au-delà du ciel, et qu'il irait rejoindre un jour» (*Ibid.*, 118). Son image continuait toutefois à lui revenir et il commit un acte sacrilège; «et il défaillait à la pensée des cheveux écartés, de ses mains fouillant parmi la pourriture de ce qu'il avait aimé, de ce maroquin terni qui sentait la morte, de ces pages odieusement humides d'où s'échapperait la gloire avec un relent de corruption» (*Ibid.*, 120). Recherchant la vaine gloriole, il «lança le manuscrit sous les presses d'imprimerie (...) et de ce trésor forcé par un sacrilège, entre les ruissellements des phrases, retentissent des craquements de cercueil» (*Ibid.*).

*

* *

Schwob aurait-il juste commencé, en novembre 1890, sa liaison avec Louise? On le présume. Dorénavant, la petite Vise allait devenir, sur papier, cette Lilith, cette Arachné, cette Chloé et cette

ombre infernale, cette Bargette et toutes leurs soeurs éphémères, et enfin Monelle. Elle-même ne peut durer; fille du moment, elle inspire le narrateur à «regarde(r) toutes choses sous l'aspect du moment» (*Monelle*, 44), déclarant du reste que «tout moment est un berceau et un cercueil» (*Ibid.*). Or, tout moment doit être oublié: «sois oublieux de toutes choses» (*Ibid.*, 48), ajoute Monelle. Nous pouvons conclure avec George Trembley que «le nihilisme de Marcel Schwob, dans les «Paroles de Monelle», apparaît tout au plus comme un nihilisme provisoire, qui doit être dépassé, sous peine de s'enliser dans la permanence, qui est la mort. Pour être fidèle à la théorie des moments, il est nécessaire que le nihilisme soit lui aussi un moment, qu'il faudra oublier, comme il faudra oublier Monelle, et jusqu'à ses paroles». ⁵³ Mais comme le poète dans «Lilith», l'écrivain publie ses récits. Et, dans *le Livre de Monelle*, Marcel Schwob est allé au bout d'une quête d'écriture. Voie nécessaire pour lui, il s'agit également d'une voie sans issue. Le nombrilisme, tant artistique qu'émotionnel, n'apporte que désillusion et aboutit à la panne sèche. Alors, dans un dernier sursaut, le conteur ouvrira à nouveau ses yeux sur l'Histoire et sortira deux nouveaux recueils.

⁵³ George TREMBLEY, *Op.cit.*, 57-58.

TROISIEME PARTIE

LA VIE IMAGINAIRE

INTRODUCTION

Le 29 juillet 1894, le *Journal* de Fernand Xau publie une nouvelle de Marcel Schwob, intitulée «Histoire du Major Stede Bonnet, pirate», précédée du commentaire suivant: «Nous commençons aujourd'hui la série: Vies de certains poètes, Dieux, assassins et pirates ainsi que de plusieurs princesses et dames galantes, mises en lumière et disposées selon un ordre plaisant et nouveau par Marcel Schwob»¹. Commence donc ce que Pierre Champion nomme le *cycle historique* de l'écrivain², qui comprendra, outre *les Vies imaginaires*, *la Croisade des enfants* et, selon Champion, la traduction de *Moll Flanders* et même *Spicilèges*, une collection de préfaces et d'autres textes théoriques. Il faut évidemment nuancer le commentaire du biographe, étant donné que l'Histoire a toujours été une passion pour cet homme de lettres; en l'occurrence, certaines chroniques qui composent *Spicilège* remontent au début des années 1890. Or, ce qui commence là constitue certainement un projet, une idée fixe, que l'auteur mènera à bout. On a vu l'importance grandissante de la notion de *recueil* pour Schwob, et pour la première fois dans son oeuvre une vue d'ensemble, quelque fragmentaire qu'elle soit, précède la rédaction des pièces qui composeront le volume. Après un long silence, ce jeune homme qui va fêter ses vingt-sept ans, paraît avoir enterré son passé et désire reprendre sa carrière d'écrivain prolifique, et original; aussi confie-t-il à Stéphane Mallarmé, en avril 1894, qu'il «aur(a) plus d'ardeur à tâtonner parmi des mots nouveaux» (*Correspondance*, 133). Cependant, il faudra attendre le début de l'année suivante avant qu'une autre pièce de fiction ne voie le jour, la «Vie de MM. Burke et Hare, assassins». Il semble en effet que, une fois Monelle enfouie, le chercheur, le lecteur avide, reprend

¹ Cité par Pierre CHAMPION, *Oeuvres*, Tome 1, p. XLIX.

² Pierre CHAMPION, *Marcel Schwob et son temps*, p. 117.

le dessus et plusieurs articles vont paraître durant la seconde moitié de 1894: un compte rendu sur les *Proses moroses* de Remy de Gourmont³, des commentaires à propos de l'écrivain anglais George Meredith, chez qui il a passé quelques jours⁴, une préface pour la traduction française du *Dynamiteur* de R.L. Stevenson⁵, une autre pour *Moll Flanders* de Daniel de Foe, dont la traduction émane de Schwob lui-même⁶. En outre, il a prononcé une conférence fort appréciée au Théâtre de l'Oeuvre à propos d'une pièce de John Ford, *Annabella et Giovanni*⁷. A l'évidence, l'état d'abandon est remplacé par une importante activité intellectuelle.

Car il désire également reprendre sa vie en main. Il entreprend quelques voyages, comme avec Léon Daudet en Hollande et en Angleterre, où son compagnon de voyage remarque qu'il est continuellement attiré par les incarnations des petites prostituées littéraires, sa propre Monelle ou la jeune Anne de Thomas de Quincey⁸. Cependant, de retour à Paris, son choix va se porter sur une des femmes les plus désirables de l'époque dans le cercle des artistes: ancienne maîtresse de Catulle Mendès et actrice à l'étoile montante, et au profil grec, il s'agit de Marguerite Moréno, à qui Schwob va littéralement vouer le restant de ses jours. Par ailleurs, deux événements de la fin de l'année 1894 vont marquer son existence: l'affaire Dreyfus éclate, provoquant des ruptures

³ Repris dans Pierre CHAMPION, *Oeuvres*, Tome 9, pp. 201-202.

⁴ «George Meredith», repris dans *Spicilèges*, pp. 193-199.

⁵ Repris dans Pierre CHAMPION, *Ibid.*, pp. 217-224.

⁶ *Ibid.*, Tome 5.

⁷ *Annabella et Giovanni: conférence faite par Marcel Schwob au Théâtre de l'Oeuvre le VI Novembre MDCCCXCIV*, Paris, Mercure de France, 1895.

⁸ Pierre CHAMPION, *Marcel Schwob et son temps*, p. 107.

d'anciennes amitiés⁹, et la mort de Stevenson, qu'il n'a jamais pu rencontrer. Parallèlement, sa santé allait commencer à se détériorer et il devait subir la première d'une longue série d'opérations en 1895. Les dix dernières années de sa vie seront une suite d'atroces douleurs et de plaisirs calmes, de drogues et d'apaisements, d'apathie et de voyages, le dernier étant la quête de la tombe de Stevenson dans l'Océan Pacifique.

University of Cape Town

⁹ Monique Jutrin a montré l'importance de cet événement pour Marcel Schwob; «Marcel Schwob et l'Affaire Dreyfus», dans *Op.cit.*, pp. 21-36.

CHAPITRE PREMIER

«QUAERERE TERRAM SANCTAM...»

Marcel Schwob était devenu un écrivain respecté, même s'il n'était pas toujours aimé; son tempérament et son judaïsme n'étaient certes pas appréciés par tout le monde. Il était un auteur lu, mais principalement dans un milieu restreint, intellectuel: son oeuvre n'était évidemment pas de la littérature de grande consommation. Après avoir rédigé *le Livre de Monelle*, qui était en quelque sorte une écriture de l'impossible, écriture-limite, l'auteur, désirant continuer, se renouveler, devait chercher l'inspiration ailleurs. L'appel de la publication n'allait d'ailleurs pas tarder. En 1896 paraissent presque simultanément deux recueils, de taille fort inégale: les *Vies imaginaires* et la *Croisade des enfants*, un mince volume qui ne contient que sept courtes nouvelles. Nous les commentons dans ce chapitre.

enfance et errance

La publication en revue des contes qui composeront la *Croisade des enfants* se distingue nettement de la genèse des autres recueils, dans la mesure où elle semblait aller de soi. D'une part, l'écart entre le premier et le dernier récit n'est que de sept semaines et, d'autre part, l'ordre de publication correspond exactement à la disposition dans l'ouvrage définitif, paru au *Mercure*

de France en 1896¹⁰. La rédaction de ces nouvelles, entreprise entre les mois de février et d'avril de l'année 1895, a interrompu momentanément celle des *Vies imaginaires*, que l'écrivain allait toutefois reprendre avec une nouvelle vigueur immédiatement après. Sorte de parenthèse pendant la publication de récits qui vont former un ouvrage largement plus volumineux, la *Croisade des enfants* serait une nouvelle composition stylistique, à l'imitation des *Mimes*.

Et, en effet, les premiers lecteurs y voyaient une reprise des *Mimes*. Paul Claudel avoua que «ce goût amer et subtil, cette secrète sensibilité, cette pitié de ce qui n'est plus, qui m'a fait aimer *Mimes*, me font aimer plus encore la *Croisade des Enfants*»¹¹. L'aspect poétique a souvent découragé les commentateurs, comme le prouve ce passage de la biographie de Pierre Champion: «C'est un petit livre miraculeux» écrira Remy de Gourmont (...). On se demande ce que l'on peut ajouter à ces mots»¹².

On peut néanmoins s'imaginer le plaisir que Schwob a éprouvé lors de la rédaction de ces pièces. A partir d'une source historique, ancienne, succincte et elliptique, peu vérifiable en somme¹³, le conteur esquisse d'un pinceau délicat tout un tableau, dont la beauté ne réside pas uniquement dans le langage, mais aussi dans la multiplicité des points de vue. Sept personnages

¹⁰ Grâce à Marguerite Moréno, qui connaissait Vallette et Rachilde, Marcel Schwob n'aura pas de peine à faire publier ce recueil dans cette revue estimée par les lecteurs.

¹¹ Cité par Pierre CHAMPION, *Op.cit.*, p. 270.

¹² *Ibid.*, p. 119.

¹³ «C'est une légende étrange, sortie de quelques phrases latines d'une chronique du temps de Saint Louis qui raconte, très brièvement, un passage de troupes d'ignorants pèlerins», dans Pierre CHAMPION, *Ibid.*, p. 118. Schwob inclut ces quelques lignes en latin dans l'exergue (*Croisade*, 288).

narrent le même événement, le voyage, au Moyen-Age, d'une troupe d'enfants vers Jérusalem; le point de départ de cette aventure se situait déjà dans «Louvette», le dernier conte du *Livre de Monelle*, l'auteur faisant de l'intertextualité tout un art. En outre, l'anecdote avait tout pour plaire à Marcel Schwob: histoire d'une errance, d'une quête, qui mêle la religion à toutes sortes de croyances, elle parle de l'enfance, de l'innocence et il semble que la regression de la figure féminine y trouve son terme.

les voix de la Providence

Chaque témoignage est unique grâce à la voix qui l'énonce. De la déposition écrite du clerc, aux attestations des enfants et des pauvres et à celles des autorités religieuses, musulmanes et chrétiennes, l'instance énonciatrice semble plus importante que le contenu. Ou plutôt, le contenu est déterminé par cette voix, qui exprime une vue partielle, incomplète. Ce périple de l'innocence devient aussi celui de l'ignorance. Ainsi, le pauvre «goliard», observant les enfants, «ne sai(t) pas d'où ils venaient», ni où ils allaient: «ils errent vers je ne sais quoi» (*Croisade*, 290). Les jeunes pèlerins sont la candeur même: «nous ne nous souvenons de rien, parce que nous n'avons jamais rien appris» (*Ibid.*, 301), disent les trois petits enfants. Allys, leur compagne, ajoute: «je ne sais pas où nous allons» (*Ibid.*, 308). Le Pape Innocent III, le bien nommé, déclare à la fin de son récit: «Et moi, Innocent, je ne sais pas, je ne sais pas» (*Ibid.*, 299). La salvation se trouverait dans la naïveté: «Maître de ceux qui ne savent pas, délivre-moi!» (*Ibid.*, 294) est le cri de coeur du lépreux. A l'opposé, les discours établis sur des savoirs prétendus, sonnent absolument faux; il en va du langage administratif du clerc marseillais, dont l'unique préoccupation est de débarasser

sa ville des effets néfastes de la migration, qu'il nomme «cette turbulence étrangère» (*Ibid.*, 304), ou du Kalandar, qui, sûr de sa foi, estime qu'il s'agit d'une troupe d'enfants dévoyés. La dernière attestation, celle du Pape Grégoire IX, «le plus vieux de tous les vicaires que le Seigneur a placés ci-bas» (*Ibid.*, 311), semble résumer les autres narrations et devient «un monument pour la foi qui ne sait pas» (*Ibid.*, 313). Ce souverain pontife «commence seulement à comprendre» (*Ibid.*, 313), et n'est-ce pas aussi le cas de l'écrivain, ayant narré sept fois la même histoire?

L'ignorance serait le royaume blanc annoncé par Monelle, l'oubli thématique par *Mimes* et le *Livre de Monelle*, et incarnerait le but de la quête spirituelle de Marcel Schwob. Le blanc, en effet, est la couleur dominante dans ce récit; Paul Claudel remarquait déjà «la blancheur des petits enfants, du lépreux, du pape, de Jérusalem et de la mer innocupée»¹⁴. Ce monde demeure toutefois impénétrable, comme l'indique le *Livre de Monelle*:

«Et le royaume parut: mais il était muré de blancheur.

Alors je demandai:

– Et où est la clef du royaume?

Mais celle qui me parlait demeura taciturne.» (*Livre de Monelle*, 122)

La situation est paradoxale. Après avoir traversé les royaumes rouges et noirs, après avoir décrits «des rois sanglants qui affilaient leurs lames» (*Ibid.*, 121) et des «rois qui se croient des rois et qui obscurcissent (le royaume) de leurs oeuvres et de leurs commandements» (*Ibid.*), l'auteur

¹⁴ *Ibid.*, p. 270.

frappe à la porte d'un royaume blanc. Initialement, il ne peut y accéder, mais semble toutefois y pénétrer grâce à la rédaction même de la *Croisade des enfants*. Cependant, l'auteur doit avouer son incompréhension; bien qu'il prête sa voix à ses personnages, en particulier aux enfants, il bute sur l'ignorance.

L'art du littéraire se greffe ainsi sur cette ignorance, le vide et l'Histoire se limitent aux récits qui en sont faits. La source latine, dérisoire de surcroît, serait la préface de cette collection sans préface, à l'opposé des autres recueils de l'écrivain. Ce qui demeure serait l'art de la réécriture; celle-ci serait également un moyen d'échapper aux conséquences néfastes du temps. En mélangeant le passé et le présent (et l'avenir dans le récit du Pape Grégoire IX), en regressant vers l'enfance innocente, Marcel Schwob tâchait de dévoyer sa propre mortalité. Cette obsession avec le temps comme source de malheur, de déception, de perte, couplée avec l'espoir de suspendre le temps en faisant appel au mysticisme ou à l'art, était caractéristique de la littérature de cette fin de siècle¹⁵. Cette préoccupation est évidente dans l'oeuvre de Schwob: n'était-ce pas cet espoir qui a guidé le narrateur du «Papier rouge» aux Archives et celui de «Spiritisme» à la séance spirite? Les jeunes croisés, quant à eux, arrivent au terme de cette quête. La petite Allys en particulier, la toute dernière soeur de Monelle, incarne cet aboutissement. Elle guide Eustace, un petit garçon aveugle, vers la blanche Jérusalem; toutefois «le pauvre Eustace ne peut pas voir cette blancheur, mais je lui en parle, et il se réjouit. Car il dit que c'est *le signe de la fin*. Le Seigneur Jésus est blanc» (*Croisade*, 309. Je souligne.). Sous cet angle également, on se heurte

¹⁵ Voir Robert ZIEGLER, «Marcel Schwob and the Fin-de-siècle flight from time», dans *French Review*, vol. 56, No. 5, avril 1983, p. 688.

à un paradoxe: le royaume blanc, ce monde de la fantaisie et du jeu intemporel de l'enfance¹⁶, qui serait l'aboutissement de toute quête, l'ultime signe, représente aussi un vide, un non-lieu, si l'on veut.

*

* *

En somme, la *Croisade des enfants* incarnerait le chemin de croix de l'écriture schwobienne. A partir de l'éphémère, de l'accessoire, de l'innocence, représentés par les quelques lignes en latin et par l'enfance, la narration, comme les bambins en route «pour conquérir la Terre Sainte» (*Ibid.*, 293), tâche, dans la multiplicité des voix, de combler l'insignifiance par des paroles, des signes. Or, l'errance des jeunes pèlerins n'aboutit pas; ainsi y lit-on l'insuffisance de l'aventure littéraire de son auteur. Oui, l'oeuvre semble parfaite, elle se tient, dans sa condensation, ses répétitions, mais est-il possible d'aller plus loin?

¹⁶ *Ibid.*, p. 694.

CHAPITRE DEUX

SCHWOB BIOGRAPHE

Toujours est-il que Marcel Schwob continue à rédiger des biographies imaginaires; elles ont été rassemblées dans un recueil broché au mois de juin 1896 chez Charpentier, qui avait l'habitude de publier les romans de tendance naturaliste. Les récits ont d'abord paru dans *le Journal*, pour la plupart en 1895¹⁷; la série ayant seulement été interrompue par la publication des nouvelles de la *Croisade des enfants*. Une seule biographie ne paraîtra pas dans le recueil définitif, celle de «Morphiel, demiurge». Nous avons déjà signalé plus haut la difficulté que l'auteur éprouvait à recueillir ses textes d'inspiration mythologique. Les raisons pour cette omission semblent évidentes dans ce cas: Morphiel, étant un demi-dieu et jouissant ainsi de l'éternité n'avait pas *une vie* à proprement parler et, par ailleurs, étant une création imaginaire, il diffère des autres personnages décrits, ayant tous réellement existé. En résumé, l'élaboration de ce recueil fait preuve d'un travail assidu, continu, organisé, et d'une volonté d'accomplir cette tâche.

¹⁷ A l'exception de deux récits: L'«Histoire du Major Stede Bonnet, pirate», sorti le 29 juillet 1894, précède, on l'a vu, le deuxième récit de plus de six mois et «Nicolas Loyseleur, juge» a été publié le 18 avril 1896, c'est-à-dire plus de quatre mois après le pénultième conte. Par ailleurs, la «Vie de Pocahontas, princesse» est un remaniement d'une nouvelle parue en 1893, «Matoaka».

Marcel Schwob nous invite à aborder cette oeuvre selon une double perspective, l'imaginaire et le biographique. Ces deux approches semblent s'exclure mutuellement; alors que l'imaginaire se concentre plutôt sur l'inconnu, l'irréel, voire le fantastique, le biographique serait la narration du connu, de la vie réelle. L'opposition en est une entre l'Autre et le Moi. Cependant leur point de départ est commun: le texte et donc l'auteur. Le texte, d'après Grivel, est ce lieu où s'unissent l'observable et l'imaginaire. Le fantastique serait ainsi une apparition, un bâillement que l'imaginaire occasionne et nourrit sur l'écran textuel¹⁸. Par ailleurs, nous savons que Schwob écrivait des aventures qu'il voulait siennes; il désirait vivre ses propres fantômes. Mais qui sont les fantômes de l'auteur, sinon le rêveur lui-même? Le fantastique s'intériorise en cette fin de siècle obsédée par le psychologisme naissant et dans son extériorisation l'on rencontre le biographique.

Le biographique, comme écriture de vies – réelles ou imaginaires – devient aussi autobiographique. Ainsi, l'auteur *choisit* certains individus, et non d'autres, dont il désire relater la vie; aussi ressemblera-t-il aux personnages qu'il a créés: héros et artiste, malgré leurs différences, sont semblables. L'écrivain répète les autres et il se répète, et l'originalité n'est que partielle. On retrouve dans le biographique les facettes essentielles de l'oeuvre de Marcel Schwob: il s'agit d'une littérature de l'angoisse, d'une littérature de l'impuissance et, finalement, d'une littérature de la répétition.

¹⁸ Charles GRIVEL, *Op.cit.*, en particulier pp. 36-43.

Toutefois, en parcourant les *Vies imaginaires*, le lecteur est immédiatement frappé par la diversité des personnages: les philosophes y côtoient les assassins, les artistes coudoient les pirates. Dès le départ néanmoins, l'auteur insiste sur les similitudes et la disposition des nouvelles; apparemment rien n'est laissé au hasard dans cette oeuvre particulière, «le grand livre de Marcel Schwob»¹⁹ selon Pierre Champion, tellement admiré à sa sortie²⁰.

Dans la préface, Marcel Schwob annonce clairement son jeu. L'écrivain insiste sur l'essence artistique de ses biographies: alors que «la science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus (...), l'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique» (*Ibid.*, 171). Les contes se placent dans cette problématique posée par la préface; ne donnant pas de réponses, ils montrent néanmoins les rapports ambigus entre histoire et art. L'auteur désire écrire des biographies, un genre qui n'est pas scientifique, mais artistique. Le sujet, comme toujours chez Schwob, n'est pas neuf. L'auteur ne s'en cache pas et dans cette préface il mentionne les *Vies imaginaires* de Boswell et Aubrey. Il y ajoute d'autres sources, par exemple le volumineux *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects* de Giorgio Vasari, dont la traduction anglaise, datant de 1890, garnissait les rayons de la bibliothèque de Schwob²¹. D'autres ouvrages de ce bibliomane, et ceux-ci ne sont pas mentionnés dans la préface, le renseignaient sur les moeurs et les coutumes des corsaires, en particulier l'*Histoire des*

¹⁹ Pierre CHAMPION, *Ibid.*, p. 120.

²⁰ Ainsi Colette déclare-t-elle: «J'ai ici tes admirables *Vies Imaginaires*, heureusement, et la perfection irritante de quelques-unes me fait mal dans les cheveux et des picotements dans les mollets. Tu ne connais pas ça, qu'on ressent en lisant quelque chose qui vous plaît trop?». Cité par Pierre CHAMPION, *Ibid.*, p. 283.

²¹ *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Marcel Schwob*, Paris, Champion, 1905, p. 104.

pirates Anglois du capitaine Charles Johnson, dont il possédait la première édition française²². Par ailleurs, son volume suit logiquement ce qu'il avait écrit précédemment: ayant accordé une importance croissante à l'«autre», il termine sa carrière avec des biographies, imaginaires au demeurant. Ainsi, alors que les sources restent historiques ou littéraires, le traitement devient «artistique», illustrant le «réalisme irréal» si cher à l'auteur. Cette forme d'écriture est pour Schwob, à l'imitation de R. L. Stevenson, «essentiellement l'application des moyens les plus simples et les plus réels aux sujets les plus compliqués et les plus inexistant» («Robert Louis Stevenson», dans *Spicilège*, 186). Aussi souligne-t-il que l'auteur de *Treasure island* «n'a jamais regardé les choses qu'avec les yeux de son imagination» (*Ibid.*, 187). C'est ce que Schwob imitera lors de la rédaction de ses biographies.

Le choix des personnages n'en demeure pas moins important et crucial pour la compréhension de l'oeuvre. L'unicité, pour l'homme de lettres, importe plus que la véracité; «il n'est pas utile», annonce la préface, «que (la forme) soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création» (*Vies imaginaires*, 178). Pour lui, l'individuel, sentiment qui «s'est développé davantage dans les temps modernes» (*Ibid.*, 173), prévaut. Cette nouvelle forme de la biographie n'est pas une science et elle ne s'attarde pas aux idées des grands hommes, mais aux excentricités de tout individu: «chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries» (*Ibid.*, 172), souligne-t-il. Il est remarquable à cet égard que Schwob ne fasse pas étalage de son érudition, bien connue à l'époque, s'arrêtant de préférence à quelques détails pas toujours vérifiables qui marquent la vie des personnages décrits. En outre, on peut supposer le double jeu de l'auteur: chaque récit est un masque qui cache la vie imaginaire

²² *Ibid.*, p. 118. L'original en anglais date de 1724, la traduction française de l'année suivante.

de Marcel Schwob. Comme «l'art du biographe consiste justement dans le choix» (*Ibid.*, 178), celui-ci ne peut pas être innocent.

le peint et la main

La onzième nouvelle du recueil qui en totalise vingt-deux parle de la vie du peintre italien Paolo Uccello. A la fin de ce récit, qui correspond donc au «centre rayonnant»²³ de l'ensemble, on trouve cette phrase énigmatique:

«Il tenait dans sa main strictement refermée un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre.» (*Ibid.*, 233)

Cet énoncé, lointain écho du message de Jeanie dans l'anneau, au coeur du *Livre de Monelle*, reprend la définition de l'art biographique selon la préface: «il doit créer dans un chaos de traits humains» (*Ibid.*, 178). Or, on parle ici de la main. Que la main ait intéressé Marcel Schwob n'est pas étonnant, car c'est le signe de sa famille: deux mains mises à plat, adiguées (l'index et le médius ensemble, ainsi que l'annulaire et l'auriculaire)²⁴. La main implique les problèmes de l'écriture: la parole s'y incarne dans la chose écrite. Cette main est double, car elle permet d'écrire et de recopier. La main qui écrit est celle qui est activée par l'auteur, dévoilant ainsi ses

²³ Monique JUTRIN, «Paolo Uccello ou une "Vie imaginaire" de Marcel Schwob», dans *Neohelicon*, XIV, I, 1987, p. 209.

²⁴ Ces mains sont représentées sur la page de garde de la biographie de Pierre Champion.

pensées. Mais c'est aussi la main qui rédige toute seule, indépendamment, l'écriture inconsciente en quelques sortes, et qui finalement agit sur l'écrivain. La main peut donc incarner l'autre, l'étranger, à l'intérieur du moi et elle détient un pouvoir universel. Combinée à l'esprit, elle permet l'acte de création. Et c'est cela qui se passe dans la vie de Paolo Uccello: «Ce n'était pas l'imitation où il mettait son but, mais la puissance de développer souverainement toutes choses, et l'étrange série de chaperons à plis lui semblait plus révélatrice que les magnifiques figures de marbre du grand Donatello» (*Ibid.*, 231). Comme un alchimiste à la quête du grand oeuvre, il trace des lignes pour finalement trouver la forme universelle. Mais plutôt que de créer d'autres réalités, il revient toujours au centre; l'homme de la fiction doit se méfier de la main, et de son pouvoir.

L'autre écriture se fait par la main qui copie. On sait que Schwob est l'érudit copiste qui a lu Pétrone, Villon ou Shakespeare, pour ne nommer que ceux-là. Schwob voulait ajouter sa main à celle des autres, on l'a mentionné dans la première partie avec la nouvelle *le Papier rouge*, et c'est une conséquence logique de l'idée que tout a été dit, écrit. Là se cacherait Schwob: l'homme des livres, dans les livres, tenant en main un volume²⁵.

L'importance de la main pour l'auteur est illustrée par un conte plus ancien dans lequel cette partie du corps prend une position centrale: *la Main de gloire*, paru dans *l'Echo de Paris* du 11

²⁵ Comme sur ce portrait en lithographie, par Th. Spicer Simson. Reproduit par Sylvain GOUDEMARE, *Op.cit.*, p. III.

mars 1893 et qui ne sera jamais recueilli²⁶. Résumons l'histoire: dans une auberge au sein d'une campagne désolée, un soir d'hiver, Nancy, la fille de cuisine, passa sa soirée à tricoter devant l'âtre, tandis que les autres personnes (le tenancier et sa femme, l'autre fille de cuisine et le garçon de l'écurie) étaient allées se coucher. Vers minuit, on frappa à la porte et une vieille femme entra, ayant «les mains blanches de froid»²⁷. Nancy découvrit toutefois que cette femme était en réalité un homme déguisé, qui, croyant apercevoir que la fille elle-même s'était finalement assoupie, sortit de son sac «une main de mort sèche et flétrie»²⁸ qu'il tâcha de brûler. Quatre doigts flambèrent, mais le pouce, représentant Nancy, qui, par un effort puissant de sa volonté était restée éveillée, refusa de s'allumer. La jeune fille réussit à enfermer dehors la vieille, et après avoir éteint la main avec du lait dégelé, les autres personnes dans l'auberge se réveillèrent; le tenancier, en fin de compte, «jeta l'affreuse main dans le feu, où elle brûla immédiatement»²⁹.

L'idée d'une main coupée, au pouvoir maléfique, n'est pas neuve; Nerval et Maupassant s'en étaient servi³⁰. Que nous enseigne cette nouvelle rédigée selon une déposition, un témoignage authentifié³¹? La main est d'abord un objet mort, coupé. Cette mort est trompeuse, puisque la

²⁶ Et pour cause: une des rares nouvelles de facture classique rédigées après la publication du *Roi au masque d'or*, elle ne s'intègre à aucun des derniers recueils de l'auteur. Contemporaine des «Soeurs de Monelle», on note cependant que l'héroïne est une jeune fille.

²⁷ *Oeuvres complètes*, Tome 9, p. 156.

²⁸ *Ibid.*, p. 157.

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁰ Lire l'article de Sabine HILLEN, «"la Main coupée" ou la forme d'un récit bref chez Nerval, Maupassant et Schwob», dans *Revue romane*, 29:1, 1994, pp. 71-81.

³¹ Comme l'indique l'incipit: «Moi, Nancy, âgée d'environ vingt-cinq ans, fille de cuisine à l'hôtellerie du Vieil-Hôpital, sur la lande de Muir, jurant par le Livre de révéler toute la vérité sur l'attaque de décembre 18.., déclare savoir ce qui s'ensuit:», dans *Oeuvres complètes*, Tome 9, p. 155.

partie du corps possède un pouvoir magique et elle se trouve en dehors de la volonté, comme les doigts de Nancy qui tricotent tout seuls³², tellement habitués aux mouvements. Schwob, dont la famille du côté maternelle est alsacienne – justement des environs de Nancy – possède donc le sang artiste, mais ce n'est pas une garantie d'originalité. Pour trouver cette originalité il faut détruire cette main (comme nous l'a enseigné Monelle) et elle doit être consumée. Brûler, quand on parle de terres, se dit "to parch" en anglais. Parch-main. Parchemin, comme l'auteur polyglotte et amateur de calembours aura remarqué. L'italien Uccello, étant arrivé au bout de sa quête, lorsqu'«il connut qu'il avait accompli le miracle» (*Ibid.*, 233) se brûle la main. La main aperçue par Nancy est en outre «flétrie», donc parcheminée. Du reste, le texte n'annonce-t-il pas, qu'à sa mort, le visage du vieux peintre florentin «était rayonnant de rides» (*Ibid.*), ressemblant ainsi à un parchemin? Et ces rides ne sont-elles pas à leur tour un reflet de l'oeuvre de l'artiste, en particulier les «lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel» (*Ibid.*, 229)?

Le parcours de la main nous montre celui de l'écriture. Dans *la Main de gloire* il existe une opposition entre la main qui agit et la main gourde. Les deux vont de pair. Dans la vie de Paolo Uccello, elle est aussi réifiée et par deux fois elle forme le lien entre l'âme et le corps de la femme qui aime l'artiste, Selvaggia, d'abord vivante, ensuite morte:

«Uccello dessina ses lèvres, et ses yeux, et ses cheveux, et ses mains, et fixa toutes les attitudes de son corps; mais il ne fit point son portrait, ainsi que faisaient les autres peintres qui aimaient une femme.» (*Ibid.*, 232)

³² *Ibid.*, p. 156.

«Elle se tut et mourut. Uccello représenta le roidissement de son corps, et l'union de ses petites mains maigres, et la ligne de ses pauvres yeux fermés.» (*Ibid.*)

Ce que le peintre remarque chez la petite Selvaggia ce sont les yeux, ensuite les mains, enfin le corps. La description sera inversée à sa mort, mais les mains gardent leur rôle médiateur. Elle supprime la vie, de l'âme au corps désirable et du corps à l'âme. Selvaggia, la sauvage, est une des dernières soeurs de Monelle³³ et reste une étape nécessaire dans la quête du peintre; «les formes de ses attitudes» (*Ibid.*) sont inspiratrices. L'enlacement de ses cheveux et l'union de ses petites mains deviennent les entrelacements sur le parchemin.

Paolo Uccello persévère dans sa volonté d'aboutir au mystère. *L'alter ego* de Schwob en peinture possède le *don* de l'art, mais bien vite il laisse tomber son véritable nom, di Dono. Il continue ses recherches, et comme érudit il «ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur multiplicité et de l'infini des lignes» (*Ibid.*, 229). Aussi se distingue-t-il de Marcel Schwob, qui s'arrêtera bientôt d'écrire, et pour qui l'art est justement le fait de retrouver une seule ligne qui parvient à exprimer l'unicité d'une vie. L'art finit par se distinguer des recherches érudites prônées par son oncle, Léon Cahun, Cahun-Léon, le caméléon qui, pour Uccello, est représenté par un chameau; cet animal, nous précise le texte, «est une grande bête dégingandée» (*Ibid.*, 229).

³³ Elle rappelle également la Béatrice de Dante, lorsque celui-ci erre dans la forêt sombre, «selva selvaggia».

Le nom du peintre nous apprend plus. Uccello, *oiseau* en italien moderne, signifiait sot, dupe dans la langue italienne ancienne³⁴ et le récit montre cet artiste dupé, aveuglé par sa propre recherche des formes pures. Mais Uccello représente aussi, en italien, le membre viril et le parcours du récit est celui du désir d'aboutir du peintre. Mais quel est l'aboutissement de la quête? L'Oiseau est satisfait du résultat, mais Donatello n'avait vu «qu'un fouillis de lignes» (*Ibid.*, 233). L'auteur, le créateur est ainsi contredit par le critique.

Le problème évoqué ici par l'auteur des *Vies imaginaires* est celui de l'antagonisme entre la réalité et l'art. N'oublions pas que, comme le résume Monique Jutrin, «tantôt perce l'érudit, le philologue, qui étudie l'oeuvre et la vie de Villon, tantôt l'emporte le créateur, l'artiste qui, rejetant son masque de savant, ne se veut plus que biographe de «vies imaginaires»³⁵. La réalité est prise ici dans son acception la plus large: tout ce qui existe, y compris les peintures et sculptures exécutées, les livres écrits et les histoires racontées. L'artiste serait un saint Thomas incrédule qui doit toucher de la main la plaie du Christ³⁶ pour créer l'oeuvre finale, définitive: la calligraphie. Celle-ci, conséquence dernière du «bien écrire» annoncée par Schwob bien des années auparavant (ou faudrait-il dire «bien récrire»?) devient illisible, et même inconcevable. Comme «faussaire de la nature», l'auteur eut «sans doute (...) l'ambition d'être, lui aussi, un de ces contrefacteurs de la réalité, un de ces faux-monnayeurs dont la fausse monnaie nous paie mieux que la vraie et auprès de qui l'on est obligé de dire que, si imitation il y a, c'est la vie qui imite

³⁴ Voir Monique JUTRIN, *Ibid.*, p. 212.

³⁵ *Ibid.*, p. 210.

³⁶ L'oeuvre ultime d'Uccello, selon Schwob, représentait cette scène. Cependant, aucune trace n'existe de cette fresque présumée.

l'art»³⁷. Or, alors que Paolo Uccello a cru en son destin durant toute sa vie, Marcel Schwob a abandonné précocément d'y croire. Le jeu de la réécriture continuelle, de la mise en abyme perpétuelle, est une voie sans issue; et l'écrivain ambitieux, tout en ouvrant la porte de la littérature du possible, ne s'y engagera point.

sources

Sous cet aspect, le recueil serait le testament littéraire de l'écrivain en fin de carrière. Chaque biographie se présente comme une dernière résolution, profonde, venant de l'intérieur. En effet, pour tous les personnages du recueil, les causes des actions ne sont pas historiques, mais elles sont inscrites, d'une façon imaginaire, c'est-à-dire artistique, à l'intérieur du texte. C'est à ce niveau que la biographie devient, d'une discipline historique, un genre artistique. Schwob, comme Uccello, ne fait pas le portrait de ses modèles, mais s'intéresse à «la forme», «sans se souvenir de Selvaggia» (*Ibid.*, 232), de la personne elle-même. Dès lors, «il ne considère pas tenu de respecter la vérité dans son sens ordinaire. Créer l'illusion de la vérité est plus important»³⁸. L'art se base sur l'imagination, qui révèle, on l'a signalé, la vie imaginaire de son auteur. Ainsi, à partir des *Vies imaginaires* nous pouvons aboutir à une image vivante du narrateur. Mais comment le retrouver, cette face imaginaire de l'auteur, derrière tous ces recouvrements? Un lecteur peu averti n'y verrait, comme le sculpteur Donatello devant l'oeuvre de son contemporain, «qu'un fouillis de lignes». Ainsi, ce qui compterait peut-être le plus dans cet ouvrage, serait cette

³⁷ George TREMBLEY, *Op.cit.*, p. 106.

³⁸ *Ibid.*, p. 107.

réécriture, non seulement de sources non-littéraires, avouée dans sa préface, mais aussi, et peut-être plus encore, de motifs, souvent littéraires; l'écrivain n'avait-il pas utilisé ce procédé depuis ses premières nouvelles? Certains extraits, notamment, sont des reprises mot pour mot ou des traductions presque littérales de chroniques ou de fictions que Schwob avait lues. N'en citons que deux exemples: les règlements des pirates (*Ibid.*, 268) avaient été consignés par le capitaine Johnson; ailleurs, la prose schwobienne reprend les vers de Cecco Angiolieri, en particulier lorsque le poète italien comparait la longévité de son père à celui du Juif errant Botadeo³⁹ ou dans l'extrait suivant:

«A d'autres moments, il eut la folie de l'orgueil: "Si j'étais le feu, *pensa-t-il*, je brûlerais le monde; si j'étais le vent, j'y soufflerais l'ouragan; si j'étais l'eau, je le noierais dans le déluge; si j'étais Dieu, je l'enfoncerais parmi l'espace; si j'étais pape, il n'y aurait plus de paix sous le soleil; si j'étais l'empereur, je couperais des têtes à la ronde; si j'étais la Mort, j'irais trouver mon père...; si j'étais Cecco... voilà tout mon espoir..."» (*Ibid.*, 226. Je souligne.)⁴⁰

Les thèmes également sont anciens. Ainsi, en ce qui concerne la «Vie de Paolo Uccello», la thématique du chef-d'oeuvre illisible remonterait au moins jusqu'à Honoré de Balzac. Comme le peintre schwobien, Fernhofer, le héros balzacien du *Chef-d'oeuvre inconnu*, «a profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne; mais à force de recherches, il est arrivé

³⁹ Cecco ANGIOLIERI, *Rime*, Milan, BUR, 1979, sonnet XCVI. Ce Botadeo, repris par Schwob, serait une création d'Angiolieri.

⁴⁰ *Ibid.*, sonnet LXXXVI: «S'i' fossa foco, arderéi 'l mondo; / s'i' fossa vento, lo tempesterei; / (...) S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui, / terrei le donne giovani e leggiadre: / e vecchie e laide lasserei altrui.» Un poème d'Angiolieri devient donc une *pensée* chez Schwob.

à douter de l'objet même de ses recherches»⁴¹. Cependant, ce «vieillard rayonnant de bonheur», comme le sera Paolo Uccello, crée une «oeuvre parfaite», et peut «la montrer avec orgueil»⁴² à deux de ses collègues. Le plus jeune, Poussin, tel Donatello, «ne voi(t) là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture»⁴³. Résultat décevant pour le spectateur, mais ce qui compte est l'effort fourni par l'artiste. Au coeur du problème, chez Schwob comme chez Balzac, il y a le drame de l'artiste qui s'épuise à créer l'oeuvre d'art.

l'unité dans le désir

Les vies imaginaires sont d'abord celles des personnages, qui se ressemblent fortement. En particulier, une obsession guide chacun d'eux durant toute leur vie, jusqu'à leur fin, souvent brutale. Cette idée fixe ne doit pas être prise dans sa signification psychologique, mais plutôt dans son acception structurale, et chaque récit forme une unité thématique et formelle. La vie des héros et des héroïnes se déroule de façon linéaire, ce qui correspond à la forme que l'écrivain recherchait pour ses récits brefs. Une obsession, une aventure, une vie, une ligne, un récit, une forme; «pourvu qu'elle soit unique comme toute création» (*Ibid.*, 178), comme l'annonçait Schwob dans la préface. Unique, oui, mais toujours bâtie sur le même canevas. Ainsi, dans sa vie, Paolo Uccello «ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur multiplicité et de

⁴¹ Honoré de BALZAC, «le Chef-d'oeuvre inconnu», dans *la Comédie humaine*, Volume X, Gallimard, 1979, p. 427.

⁴² *Ibid.*, pp. 434-435.

⁴³ *Ibid.*, p. 436.

l'infini des lignes» (*Ibid.*, 229). Le peintre affirme la même chose comme personnage dans la chronique «l'Art», publiée dans *Spicilège*: «la seule réalité consiste dans les lignes et dans la mesure des lignes, et les objets représentés n'ont point d'importance» (*Spicilège*, 266)⁴⁴. Résonnent une nouvelle fois les paroles de Fernhofer: «la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer»⁴⁵.

Déjà on voit Marcel Schwob à l'oeuvre: le réalisme fait place à une influence plus forte, à une structure; aussi ne commet-il plus l'erreur du potier dans *Mimes*, qui ne connaissait pas «le sens caché des choses». L'oeuvre de son personnage, un artiste de surcroît, se précise ensuite: «il crut qu'il pourrait muer toutes les lignes en un seul aspect idéal» (*Vies imaginaires*, 230). En d'autres termes, il choisit une ligne par laquelle il est obnubilé et qu'il suivra jusqu'à sa mort. Cette ligne, l'orgueil pour Uccello, représente un trait marquant du personnage, trait qui demeure imaginaire, puisqu'il a été créé par le nouvelliste; cette sensation puissante forme l'unité et l'unicité de chaque conte, et les lie aussi entre eux. La volonté est ainsi réduite à une seule orientation par la médiation du narrateur, qui tient le pouvoir de créer l'itinéraire du personnage, à partir de certains faits qu'il juge importants. Ces désirs bien humains forment donc le parcours imaginaire de la vie, qui devient le parcours de la vie imaginaire. On se souvient que les soeurs de Monelle étaient déjà qualifiées par leur trait de caractère essentiel; le même procédé est utilisé dans ce recueil où le sentiment dominant trace l'itinéraire de chaque personnage. Finalement, cette structure imaginaire révèle la vraie biographie, qui n'est pas une science exacte. La préface annonçait déjà: «la science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus» (*Ibid.*, 171). Par contre, le traitement

⁴⁴ A nouveau, une nouvelle de Schwob renvoie à une de ses propres chroniques.

⁴⁵ *Ibid.*, 418.

artistique, en privilégiant un aspect, donne aux vies et à leur récit leur cohérence interne, leur individualité.

Cette sensation puissante, ce désir violent, dont la source se situe à l'intérieur du personnage, conduit celui-ci à un dénouement qui est déjà inscrit dans son origine. Cette force obscure ne répond pas à la réalité, mais elle est fondée sur une image, et souvent sur une opposition qui généralement se trouve dans l'enfance ou même dans la naissance de l'individu. Il s'ensuit que la vie du personnage est imaginaire, puisqu'elle est rêvée à partir de ce point. Hérostrate, dont «la mère (...) était violente et orgueilleuse» (*Ibid.*, 186) désirait la gloire. Grâce à son origine imaginaire – «on ne sut point quel était son père (et il) déclara plus tard qu'il était fils du feu» (*Ibid.*) – il posséda un caractère exceptionnel qui lui imposait une action incomparable, lui permettant de retrouver cette origine. Le même retour à la source transparaît chez Empédocle, «fils de lui-même», qui «apparut dans la belle cité d'Agrigente» (*Ibid.*, 181. Je souligne.) en Sicile, sous la forme d'un «trait rouge qui sillonnait les ténèbres vers le sommet de l'Etna» (*Ibid.*, 184); ce trait marque la fin de son existence. Le désir de gloire est néanmoins moins terrifiant, le feu d'Herostratos étant remplacé par un autre élément, l'air.

La vengeance d'un autre fils de Dieu, Cyril Tourneur, est causée par la haine mêlée à l'orgueil. Il «naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée» (*Ibid.*, 258), et quand celle-ci est tuée par un prince, image de l'autorité paternelle, le fils se venge en tuant les rois. Menant une vie athée, il est, à sa fin, néanmoins précipité vers un dieu inconnu, vers son père, «dans le taciturne tourbillonnement du ciel» (*Ibid.*, 262). Ce mouvement de retour, circulaire, était déjà inscrit dans

son nom, Cyril étant le cercle, Tourneur, celui qui provoque le mouvement giratoire. Le désir de ces trois personnages est donc inscrit dans ce qu'on pourrait appeler leurs gènes; les voilà guidés par une hérédité dévorante, à l'instar d'un personnage d'Emile Zola, sous la réserve que l'ascendance est moins scientifique que mythique. Empédocle, Hérostratos et Cyril Tourneur sont mus par une volonté qui les dépassent, une volonté divine. Toutefois, il est important de noter qu'ils laissent une trace de leur passage sur la terre: des miracles pour le premier, un incendie pour le suivant et des cadavres et des poèmes pour le dernier. Parallèlement, la biographie, dont l'authenticité est garantie par ces restes, devient la trace écrite de leur parcours.

Ces trois figures historiques, soit dit en passant, sont aussi celles du recueil dont on sait le moins; leurs traces mêmes, des miracles, un incendie ou des cadavres, annoncent leur propre disparition. Ceci permettait à l'écrivain de les façonner comme fils de dieu, progéniture d'un créateur donc, d'un créateur d'histoire, de l'auteur en fin de compte. En particulier, on ne sait rien sur Cyril Tourneur, sauf qu'il était l'auteur présumé de deux pièces, la *Tragédie de l'Athée* et la *Tragédie du Vengeur*⁴⁶; et, comme l'indique George Trembley «l'Athée et le Vengeur sont projetés dans la vie sous le nom de Cyril Tourneur, comme si Tourneur était lui-même les personnages qu'il a inventés»⁴⁷. Et n'est-ce pas l'écrivain Marcel Schwob qui invente le tout, dans cette mise en abyme de sa propre création littéraire? L'invention semble évidente à la lecture des premiers mots de la «Vie d'Empédocle», la première nouvelle du recueil: «Personne ne sait quelle fut sa naissance» (*Ibid.*, 181). Il s'agirait donc de la biographie d'un inconnu! Sa vie, décrite dans

⁴⁶ Schwob le confirme: «On ne sait quelle main nous transmet la *Tragédie de l'Athée* et la *Tragédie du Vengeur*» (*Vies imaginaires*, 261). Quel plaisir pour l'écrivain de faire de cette «main» inconnue un athée et un vengeur!

⁴⁷ George TREMBLEY, *Op.cit.*, p. 113.

le récit qui suit, ne serait ainsi qu'une existence parmi d'autres possibles; n'assure-t-on pas que ce personnage «avait déjà passé quatre existences dans notre monde, et qu'il avait été plante, poisson, oiseau et jeune fille» (*Ibid.*)⁴⁸?

la vie et l'imaginaire

Les mêmes forces animent les protagonistes des autres récits et elles dominent leur biographie. Cratès, lors d'une représentation d'une tragédie d'Euripide, «se sentit inspiré à l'apparition de Téléphe, roi de Mysie, vêtu avec des haillons de mendiant et tenant une corbeille à la main» (*Ibid.*, 190). Il décida à ce moment d'imiter ce personnage fictif, imaginaire, dans sa vie quotidienne: il se défit de ses biens mondains, et erra, comme Empédocle, dans la plus abjecte pauvreté. Le jeu théâtral prend ainsi un sens réel. N'est-ce pas l'essence même de la tragédie grecque? Cette *catharsis*, elle-même lieu de piété et d'horreur, s'intériorise et devient imaginaire chez Schwob: un aspect insignifiant du personnage apparaît comme une force absolue. Spectateur, lecteur au départ, le cynique se transforme en acteur, et sa vie, faite d'errance, représente le parcours de l'écriture, qui n'est d'ailleurs que mimétisme, réécriture. Le récit, en effet, insiste sur l'imitation; Cratès, ayant d'abord copié le personnage d'Euripide, «se contentait de se frotter le corps aux murailles si la crasse l'incommodait» (*Ibid.*, 191) comme le font les ânes et il «vivait comme les chiens» (*Ibid.*, 192). De plus, sa compagne, Hipparchia, agissait «semblablement à lui» (*Ibid.*, 193) et son disciple «Métrocole admirait Cratès et l'imita» (*Ibid.*).

⁴⁸ Outre Diogène Laërce, «qui crut avoir composé une espèce d'histoire de la philosophie» (*Vies imaginaires*, 173), deux sources littéraires ont inspiré Schwob lors de la rédaction de cette nouvelle: *der Tod des Empedokles* de Hölderlin et *Empedocles on Etna* de Matthew Arnold. Ces deux ouvrages traitent de la mortalité du personnage.

On retrouve en particulier la haine chez plusieurs personnages du recueil. Cela est évident pour Clodia, dont l'objet de la passion est Clodius, son frère; ensemble ils «exercèrent leur haine» (*Ibid.*, 207) envers le monde extérieur, mais ses «grands yeux flambants» (*Ibid.*, 206), avec leur «insolence éclatante» (*Ibid.*, 208) lui attirent l'attention des vivants et finalement la mort. Cecco Angiolieri «naquit haineux à Sienne» (*Ibid.*, 223): tout est inscrit dans cette naissance, narrée dans la première phrase du récit. Frate Dolcino, lorsque lui «fut révélé le miracle de la mendicité» (*Ibid.*, 219), suit, lui aussi, son désir, souvenir de «la véritable foi» (*Ibid.*), précise-t-on. Dans une autre nouvelle, il s'agit de l'illusion et de l'obstination, qu'il appelle aussi «sa foi (...) si forte» (*Ibid.*, 263), qui guident William Phips dans ses aventures. Quand elles deviennent réelles, le pêcheur de trésors se dirige doucement vers la folie. Cette évolution montre que le désir, une fois accompli, devenu réel, ne possède plus aucune valeur, d'où la fuite vers la folie – un nouvel imaginaire, dans lequel Phips peut plonger vers un nouveau trésor, inexistant celui-là.

La folie est d'ailleurs une caractéristique de la plupart des personnages: elle représente l'aboutissement ou le commencement du désir, parfois les deux. C'est parce que «sa femme lui avait tourné la cervelle» (*Ibid.*, 275) que le major Stede Bonnet devint «pirate par humeur» (*Ibid.*). Notons au passage que cette folie n'est qu'une rumeur, ce qui accentue, comme dans bon nombre de contes, le caractère incertain du récit. De plus, la «manie» (*Ibid.*) de Bonnet vint progressivement: «presque tous les soirs, le major réunissait ses serviteurs sous les appentis à grains, où il leur lisait (...) les grandes actions des pirates d'Hispaniola et de l'île de la Tortue» (*Ibid.*, 276). «Finalement, le major Stede Bonnet ne put y résister davantage» (*Ibid.*, 277): ses lectures deviennent sa vie réelle, qui est ainsi bâtie sur un artifice.

Ce côté artificiel est présent dans la «*Vie de Pétrone*». Pétrone, étant adolescent, «eut la fâcheuse ambition de composer des vers» (*Ibid.*, 211) et ce romancier créa un monde imaginaire à partir des «choses inconnues» (*Ibid.*) qu'un esclave, Syrus, lui dévoila. Aussi rédigea-t-il des histoires fictives à partir du bas-monde à peine aperçu. Après que le patricien ait lu ces récits à son esclave, Syrus et Pétrone «formèrent le projet de mettre à exécution les aventures composées» (*Ibid.*, 212) par l'écrivain. Toutefois, dans ce passage à l'acte, celui-ci «désapprit entièrement l'art d'écrire» (*Ibid.*, 213); la vie imaginaire ne peut être décrite et vécue simultanément. Un antagonisme existe donc entre l'art et la vie; ces deux aspects, néanmoins, sont liés et la vie de Pétrone imite ses propres histoires imaginaires et son existence accède en conséquence à un nouvel imaginaire. Ce qui se déroule successivement dans l'existence du poète romain, est présent simultanément chez l'auteur français: vie réelle et vie imaginaire, recherche et création artistique. Ce récit incarne toutefois le rebours du projet schwobien, pour qui une vie imaginaire annonce une écriture, alors que pour Pétrone l'écriture annonce la vie imaginaire.

Folie, artifice, assouvissement d'un désir: ne retrouve-t-on pas ces mêmes thèmes dans la biographie de Lucrèce? Pour ce poète romain, la passion ne peut s'accomplir que dans la folie: «pour la première fois, étant fou, il connut l'amour; et dans la nuit, ayant été empoisonné, il connut la mort» (*Ibid.*, 204). La folie et l'amour, la connaissance et la mort, se retrouvent au bout de la quête imaginaire. Le désir devient ainsi une lutte entre Erôs et Anterôs, l'amour et son contraire, non pas la haine, mais la mort, «un dieu bienfaisant qui siège au milieu des morts» (*Ibid.*, 196). Comme le montre «Septima, incantatrice», c'est l'amour qui est cruel, alors que la mort «possède le népenthès qui donne l'oubli. (...) Il haït et guérit l'amour» (*Ibid.*). Dans cette nouvelle, Septima invoque le nom de sa soeur décédée, Phoinissa, pour que celle-ci intervienne

auprès des dieux de l'enfer: «Fais que Sextilius, fils de Dionysia, se consume d'amour pour moi, Septima, fille de notre mère Amoena» (*Ibid.*, 197). N'ayant reçu aucune réponse des divinités, Phoinissa est allée rejoindre Sextilius endormi; «dans ce moment Erôs lutte contre Anterôs, et il s'empara du coeur embaumé de Phoinissa. Aussitôt elle désira le corps de Sextilius, afin qu'il fût couché entre elle et sa soeur Septima dans la maison des ténèbres» (*Ibid.*, 198). Grâce à cet amour, la jeune fille morte arrive à réunir les trois êtres outre-tombe: «Sextilius est couché dans la nécropole d'Hadrumète, entre l'incantatrice Septima et sa soeur vierge Phoinissa» (*Ibid.*, 198-199). On se rapproche de la thématique de *Mimes* et du *Livre de Monelle*: la mort et l'oubli représentent le pacte final, qui transcende tous les sentiments humains. Ainsi, Schwob transforme une brève anecdote qu'il a déniché chez l'auteur des *Métamorphoses*, Apulée. Il cite presque littéralement l'incantation de Septima, mais alors que chez l'auteur nord-africain l'incantatrice priait directement les dieux⁴⁹, Schwob a inventé le personnage de Phoinissa, dont le désir permet la réunification finale.

⁴⁹ Voici l'extrait d'Apulée: «Adiuo ... per magnum deum et per Anterotas et per eum qui habet accipitrem supra caput et per septem stellas, ut, ex qua hora hoc composuero, non dormiat Sextilius, Dionysiae filius, uratur furens, non dormiat neque sedeat neque loquatur, sed in mentem habeat me Septimam, Amoenae filiam; uratur furens amore et desiderio meo, anima et cor uratur Sextili, Dionysiae filius, amore et desiderio meo Setimes, Amoenae filiae. Tu autem, Abar Barbarie Eloë Sabaoth Pachnouphy Pythipemi, fac Sextilium, Dionysiae filium, ne somnum contingat, sed amore et desiderio meo uratur, huius spiritus et cor comburatur, omnia membra totius corporis Sextili, Dionysiae filius. Si minus, descendo in adytus Osyris et dissolvam ten taphen et mittam ut a flumine feratur; ego enim sum magnus decanus dei, magni dei Achrammachalala.»

En revanche, certains personnages donnent l'impression d'être plutôt victimes des circonstances, au lieu d'être poussés par leurs propres désirs. C'est le cas de Katherine, une enfant recueillie «par un hiver où il fit si froid que les loups coururent à travers Paris sur les neiges» (*Ibid.*, 240) et, qui, dès son enfance, croisa pipeurs et voleurs pour devenir une «fille amoureuse», c'est-à-dire une prostituée. Les jeux innocents de son enfance étaient devenus réels. Or, comme les autres héros du recueil, elle posséda un désir: elle aimait «les testons, les blancs, et surtout les écus d'or. C'est ce qui fit qu'elle s'accointa à Casin Colet» (*Ibid.*, 241), un voleur, qui, comme Alain le Gentil dans la nouvelle suivante, changea de vie, de personnalité, s'accaparant de ce qui ne lui appartenait pas. Le voleur, et *a fortiori* le pirate, devient un errant, qui s'attribue une nouvelle personnalité. Alain a en outre besoin d'un double pour camoufler et pour prétendre être ce qu'il n'est pas. La vie imaginaire serait donc aussi celle d'un double, ou celle qui se cache derrière un masque. Ces thèmes anciens de Schwob reprennent, nous le verrons, une nouvelle vigueur dans ce recueil.

Cette errance, déjà manifeste dans *le Livre de Monelle*, devient une caractéristique récurrente des *Vies imaginaires*. Le désir possède une origine, à l'intérieur du héros lui-même, mais l'objet, le but, est laissé au hasard. Les victimes de Burke et Hare sont des personnes rencontrées fortuitement, et les rencontres des pirates et des prostituées sont également imprévues. Gabriel Spencer, acteur, personnage ambivalent, mène une vie artificielle, tout en déguisement, et qui, comme chez les voleurs, mène à l'errance. La longue scène centrale de cette nouvelle décrit la

rencontre accidentelle entre les «acteurs errants» (*Ibid.*, 250) et un voleur de grand chemin, autre bohémien, qui exige que la troupe lui joue une pièce. Dans l'ensemble, les voleurs et les prostituées ne possèdent pas de lieu fixe; et leurs traces éphémères, comme celles des fils de dieux, devenues artistiques sous la plume de Schwob, sont des créations aléatoires. En conclusion, la folie et l'errance, successivement la facette psychique et physique de l'imaginaire, sont liées aux désirs. Par la folie, l'individu perd sa véritable personnalité pour accéder à un monde étrange, étranger. Avec l'errance, il quitte un environnement connu, mais toujours dangereux. En effet, le personnage ne peut survivre que dans un monde imaginaire qui lui donne sa grandeur, son unicité. Chaque conte du recueil est un *Bildung* accéléré: une expérience aliénante aboutit à des actions hors du commun. Mais la construction est de l'ordre de l'imaginaire: le récit n'insiste pas sur la réalité, mais sur l'unité, présente grâce à l'obsession, à la hantise, du personnage.

histoires de masques

L'assouvissement de ce désir primal s'effectue souvent de manière détournée; il n'est dès lors guère étonnant de trouver bon nombre de masques et de doubles dans les récits. Le masque et le double sont, pour le personnage, de nouvelles formes de vie imaginaire. Plusieurs héros portent deux noms, la deuxième appellation cachant généralement la véritable personnalité. Katherine devient Museau: elle *mue* pour recevoir le «nom qui convient à (sa) figure» (*Ibid.*, 243). Gabriel *est* Ophélie: le déguisement et le changement de sexe ne s'effectuent pas seulement sur la scène. Le sobriquet de Pocahontas, sous lequel elle se fait connaître des explorateurs, ne représente

qu'un faux; en confiant son vrai patronyme à John Smith, la fille du roi Powhatan meurt, car l'imaginaire disparaît⁵⁰. Le major Stede Bonnet se fait passer pour le capitaine Thomas. Cette appellation est un sauf-conduit sur mer, mais sur la terre ferme on demeure incrédule; ce pirate sera finalement condamné sous son vrai nom. L'auteur joue aussi avec les différents orthographes du même vocable. Alors que la première biographie est intitulée «Erostrate», le personnage devient «Herostratos» dans le corps du récit. Les trois lettres supplémentaires dans le nom grec (H, O, S) se retrouvent dans celui de Schwob: *Eros* devient de la sorte un *héros* schwobien, dans cette narration d'un désir de possession, violent et irréversible.

D'autres personnages ne changent pas de nom, mais d'état-civil, comme Alain le Gentil, qui se fait passer pour un clerc, prétendant être ce qu'il n'est pas. Ce subterfuge ne réussit pas et la justice royale, qui représente l'intrusion du réel, trouve la faille et punit le jeune homme. Parallèlement, Nicolas Loyseleur joue un rôle double: il prend la place du ciel, «fut dévot à la Vierge» (*Ibid.*, 234), mais il trompe en même temps, se déguisant lorsqu'il rend visite à Jeanne, incarcérée. Sa vie est en outre parallèle à celle de la prisonnière, elle-même habillée comme un homme. Clodius est évidemment le double de Clodia, et dans «Septima» Phoinissa remplace sa soeur dans le lit de l'ami de celle-ci. Le caractère fantastique de ce conte accentue l'imaginaire. Adderley, perdant subitement la raison et «mour(ant) fou, aux Bermudes, quelques jours après» (*Ibid.*, 265), serait le double accéléré de William Phips, dans la biographie de celui-ci. La même fonction pourrait être attribuée à Memmius, l'esclave de Lucrece. Un autre pirate, le capitaine Kid, possède un nom qui ne lui convient pas: le *chevreau*, traduction de l'anglais *kid*, devient la terreur des mers. Le long paragraphe initial de cette nouvelle n'est qu'une série de conjectures

⁵⁰ La première version de cette nouvelle s'appelait «Mataoka», un autre nom de la princesse.

à partir de ce nom. Finalement, le dialogue entre M. Knot et Walter Kennedy, dans la biographie de ce dernier, joue sur les noms: le pirate illettré voudrait qu'on appelle ses compagnons et lui-même «gentilhommes de fortune», ce que Knot, nommé à tort le capitaine Dagon par son interlocuteur, n'arrive pas à faire⁵¹.

Le double qui cache, donc le masque, ou les *mazzochi* de Paolo Uccello. Ces *mazzochi*, que le fresquiste se plaisait à réaliser, «sont des cercles de bois recouverts de drap que l'on place sur la tête, de façon que les plis de l'étoffe rejetée entourent tout le visage» (*Ibid.*, 229). Ces masques permettent au peintre de représenter son désir artistique, dans lequel la «substance» importe peu et l'«ombre» prévaut; la perversion de la réalité ébauche l'oeuvre future. Le masque empli de poix de M. Burke remplit la même fonction: appliqué sur le visage de la victime, il lui enlève son aspect humain et en fait une marionnette tragique qui gesticule sa propre mort.

survie imaginaire

La vie, telle que les désirs, les obsessions, des personnages la dirige, est une dissémination. Cette hantise, selon Daniel Oster, «est une loi qui seulement les ronge, les disjoint, et qui les pousse à faire de cette disjonction le principe même de leur unité»⁵². Empédocle, qui est, nous l'avons

⁵¹ Monique JUTRIN a clairement décrit dans sa monographie cette «tragédie du nom» chez Schwob: «Dire son nom, quand on s'appelle: Schwob, c'est désigner son origine et son appartenance. Qu'on l'assume, qu'on le rejette ou qu'on en change, nul n'échappe à son nom» (Monique JUTRIN, *Op.cit.*, p. 72-73).

⁵² Daniel OSTER, «le Lépreux», dans Marcel SCHWOB, *la Lampe de Psyché*, Paris, P.O.L., 1993, p. XVIII.

signalé, «fils de lui-même», se meut dans un cercle, qui représente l'unité, l'origine, le centre. A partir de ce point le monde, comme sa propre vie, se dissout. La dissipation empêche l'avancement; le seul personnage qui engendre dans les *Vies imaginaires*, est Cyril Tourneur. De son union avec une prostituée, il «eut d'elle une fille qu'il aima» (*Ibid.*, 260). Cependant, «entouré de vieux os, il voulut engendrer de jeunes os. Cyril Tourneur posséda sa fille sur le couvercle d'un charnier» (*Ibid.*, 261). Il fait tourner la roue, il provoque, comme on l'a indiqué, le mouvement circulaire. Comme dans l'imaginaire collectif du mouvement décadent, aucun progrès n'est possible. Lucrece atteint, en traversant la forêt, le centre du cercle, qui est le reflet du ciel et le lieu du repos. Mais tout n'est qu'illusion, c'est-à-dire mouvement: «aussitôt (Lucrece) comprit la variété des choses de ce monde et l'inutilité de s'efforcer vers les idées» (*Ibid.*, 202). Le personnage, à force de déceptions ou par son désir croissant, n'a plus d'objet pour assouvir sa boulimie. Clodia, après la mort de son frère, comme Katherine, après la disparition de Casin Cholet, mènent une vie dissolue. Frate Dolcino commence, quand les frères épluchent les légumes, par «nettoyer leurs herbes autour du grand baquet» (*Ibid.*, 218). Dans cette découverte progressive il arrive au centre, à partir duquel, dans une existence anarchique, il s'éparpille. Il retrouve finalement une unité symbolique dans la mort. Le mouvement centripète et centrifuge, comme indiqué sur le parchemin de Paolo Uccello, montre la menace qui pèse sur les *Vies imaginaires*: l'aspiration qui modèle la vie risque de se dilater. La digression affronte la biographie. L'histoire défie l'art. Il importe donc que tous les héros témoignent d'une obsession qui renvoie à l'auteur du recueil: lui aussi, il désirait une propre création qui dépasserait, si pas la mort, du moins la vie. La vie est un passage limité lors duquel le désir peut porter ses fruits. Dans le récit de MM. Burke et Hare la mort des deux assassins n'est pas pertinente. Les héros des *Vies imaginaires* accomplissent «l'oeuvre suprême» («Paolo Uccello», *Ibid.*, 232), une «oeuvre

(qui est) l'essence du monde» («Erostrate», *Ibid.*, 187-188), «un si bel effet d'art» («Burke et Hare», *Ibid.*, 286) avant leur mort. Mais la mort existe bel et bien, la vie possède un terme.

Or, la mort demeure problématique; les fils des dieux retournent à leur origine, mais qu'est-ce que l'immortalité? La mort est l'aboutissement logique de la vie, mais l'immortalité devient l'oeuvre de la vie; Erostrate, selon ses dires, «était fils de son oeuvre» (*Ibid.*, 187). Dans un autre récit, quand Sufrah découvre l'anneau de Salomon et l'ôte du doigt du monarque, le «presage sinistre» (*Ibid.*, 215) s'accomplit: le géomancien échappe à la prison de la vie, mais aussi à la mort, veillant éternellement sur les ossements du roi décédé. C'est cela qui importe, non ce qui se passe avec le cadavre ensuite. Ce récit serait ainsi une nouvelle mise en abyme de la technique narrative de Schwob: il faut savoir déchiffrer les signes pour trouver la richesse interne du texte. La rédemption, si rédemption il y a, se fait par l'art: l'incendie purificateur du temple d'Artémis est «un monceau rouge au centre des ténèbres» (*Ibid.*, 189). Une trace de l'oeuvre demeure après la mort, représentée par l'incantation de Septima ou le parchemin de Paolo Uccello. La rédemption, c'est la gloire: le nom d'Herostratos, bien qu'interdit dans les cités ioniennes, survivra. Walter Kennedy, pirate illettré, est pendu à côté du corps desséché du capitaine Kid, ce qui est la source de sa reconnaissance future, comme celle des malfaiteurs crucifiés avec le Christ. La nouvelle de Marcel Schwob accrédite sa vie comme celle des autres personnages, grâce à l'imaginaire, qui, devenu réalité écrite, ne devrait plus s'effacer. Comme le déclare Robert Ziegler, l'oeuvre de l'écrivain français est caractérisée par l'utilisation de techniques qui rejettent la conscience de sa propre mortalité, en particulier par la poursuite du salut grâce au pouvoir de

l'art⁵³. La question se pose dès lors à propos des récits schwobiens: passeront-ils à la postérité, donnant le droit de survie à eux-mêmes et aux vies qu'ils transportent?

impuissance

Nous avons vu que la vie est la réalisation d'un désir et que la forme et le fond la rendent imaginaire; ainsi chaque vie imaginaire forme une unité thématique et formelle. L'unicité de chaque récit en fait une biographie artistique. Or, les histoires se terminent en général mal, même si le narrateur tente parfois de dissimuler les conséquences fâcheuses, désastreuses, des activités des personnages. On a donc ici une mise en doute sincère de la rédemption par l'art; la mort semble être une victoire de l'impuissance sur la vie. Les désirs sont en effet minés par l'incapacité; la vie imaginaire demeure stérile. D'après ses propres commentaires, nous savons que Marcel Schwob n'était guère satisfait de sa production littéraire, qui fut pourtant prodigieuse, qualitativement et quantitativement, pendant les quelques années où il a publié. Dans les récits nous retrouvons la même hantise, la même préoccupation.

L'impuissance serait d'abord une virginité perpétuelle: les *Vies imaginaires* (ne lit-on pas *vie / aire / gin*, la vierge, *virgin* en anglais, dans le titre?) nous montrent des vierges à l'oeuvre. Herostratos reste vierge pour Artémis et il se consume dans un amour platonique, quoi que dévastateur. Dans ce conte, le sème féminin abonde dans la description de la ville, qui

⁵³ Robert ZIEGLER, *Op.cit.*, p. 688.

«s'allongeait à l'embouchure du Caystre, avec ses deux ports fluviaux» (*Ibid.*, 185) et du temple. Empédocle, quant à lui, «préservait une insensibilité divine» (*Ibid.*, 183). Par ailleurs, le monde innocent de la jeunesse de Pocahontas reflète également la virginité: tout y est peint, teint, et ceint. Son pucelage est rehaussé d'un recouvrement artificiel qui la protège. Le faux nom de la princesse contribue à ce voile. Phoinissa est morte de n'avoir pas vécu, reprenant un thème extrême qu'on retrouve dans certaines oeuvres décadentes, et c'est outre-tombe, dans un univers imaginaire, qu'elle désire un corps vivant et lui donne la mort. Lucrèce «se désespéra de ne pouvoir accomplir l'amour» (*Ibid.*, 201-202); suite à quoi, il «erra dans la salle des livres» (*Ibid.*, 202), où il a certainement dû avoir rencontré Schwob... Pour le poète romain, la volupté «s'épand autour de la chair, sans pénétrer jusqu'aux entrailles» (*Ibid.*, 201). La vie, nous l'avons signalé, repose sur un principe de dissolution. C'est ainsi dans la dissipation de la folie que Lucrèce trouve l'amour et la mort. Pour Uccello, l'être aimé meurt avant l'assouvissement de la passion; Selvaggia, en effet, demeure un modèle, un ensemble de lignes droites et de lignes arquées. Enfin, l'amour de Nicolas Loyseleur pour la pucelle Jeanne ne s'exprime qu'après la mort de celle-ci, par le biais, peu étonnant dans ce contexte, de la Vierge Marie:

«Il demeura pour la voir brûler. C'est alors que se manifesta visiblement sa dévotion à la Vierge. Sitôt qu'il entendit les appels de Jeanne à sainte Marie, il commença de pleurer à chaudes larmes. Tant le nom de Notre Dame le remuait.» (*Ibid.*, 238)

Ceux qui s'accouplent le font quelquefois dans une relation incestueuse; c'est le cas pour Septima, Clodia et, on l'a mentionné, Cyril Tourneur. On retrouve à nouveau le retour sur soi, le manque de réelle création. L'impuissance est aussi décrite par le lien qui subsiste avec le réel.

Cratès, malgré son détachement, reste dépendant de la nourriture. En outre, la liberté des pirates sur les mers est aléatoire; en particulier, le capitaine Kid, sur son navire, est «hanté par l'homme au baquet» (*Ibid.*, 269) sanglant. En fin de compte, tous les flibustiers retrouveront la terre et une mort violente.

création littéraire

L'improductivité et la réalité entravent donc la création littéraire. Celle-ci pourtant existe, comme les traces laissées par les personnages du recueil au cours de leur vie. Or, au niveau de l'écriture, les nouvelles sont autant de miroirs, «car chacune d'elles pose implicitement le problème de la création: dans quelle mesure l'homme est-il le créateur de sa propre vie?»⁵⁴ Comment Schwob a-t-il résolu l'opposition entre la survie et la mort? Cette oeuvre nous donne un début de réponse, en deux temps.

D'une part, nous remarquons que le parcours des *Vies imaginaires* part de la culture greco-latine et passe par le Moyen-Age italien. Ces onze contes forment la première moitié du recueil. Il continue avec le Moyen-Age français et le monde anglo-saxon des deux côtés de l'Atlantique, pour aboutir chez les pirates dans la mer des Caraïbes. Enfin, le dernier récit décrit les assassins écossais Burke et Hare au début du dix-neuvième siècle. Ce parcours chronologique, qui mène vaguement de l'orient à l'occident, serait une anthologie des lectures de l'auteur. De plus, le

⁵⁴ Monique JUTRIN, *Art.cit.*, p. 211.

monde s'ouvre progressivement au fur et à mesure que le référent géographique et culturel s'estompe. Empédocle se doit de vivre à l'ombre de l'Etna, il y retournera. Tout est inscrit dans son origine, et son histoire le reflète. A l'autre bout du recueil, Burke et Hare terminent des histoires à leur façon; celles-ci demeureront inconnues. Ces assassins mettent fin à toutes les histoires; la partie matérielle est remise à la science – ils cèdent le corps au docteur Knox et il est précisé que «le tarif allait en décroissant depuis les corps des jeunes gens jusqu'aux corps des vieillards» (*Ibid.*, 285). Le reste est laissé à leur fantaisie, à leur imagination. Il faut donc être assassin, il faut tuer l'histoire pour créer son histoire. L'assassin est artiste, l'artiste est assassin. L'écrivain peut collaborer avec le scientifique, le critique littéraire, mais le champ d'action de celui-ci est limité, car il ne possède que le corps, l'enveloppe extérieure. L'universitaire malgré tout peut devenir célèbre en disséquant le cadavre qu'est le texte littéraire, sans la fin toutefois, qui reste dans l'imagination de l'auteur. Aussi l'érudition nous revient-elle. Marcel Schwob nous montre qu'elle peut aller de pair avec la création littéraire, mais elle ne peut dépasser un certain seuil.

D'autre part, il faut s'attarder sur la figure de la «fille amoureuse». Comme dans le reste de l'oeuvre de Marcel Schwob, la prostituée tient une place importante dans les *Vies imaginaires*. Elle nous montre la brèche vers la création artistique. Elle s'offre pour «donner du plaisir à ceux qui passent» (*Ibid.*, 243), sans résultat apparent, car elle reste frissonnante, pauvre et affamée. Aussi défie-t-elle le lien historique de cause à effet et elle devient purement artistique. La mère de Cyril Tourneur, une prostituée, donne à son fils les caractéristiques suivantes: «l'instinct de la révolution et de la luxure, la peur de la mort, le frémissement de la volupté et la haine des rois» (*Ibid.*, 258). La putain, comme artiste, est ainsi d'abord iconoclaste; toutefois, à partir de sa

dissidence destructrice, elle crée son oeuvre. Car elle est libertine: instinctive et débauchée, sa vie se dissout et laisse des traces. La peur de la mort donne une cohésion à ce dérèglement des sens: la signification se concentre dans cette perspective. La prostituée, étymologiquement, *se place devant, s'expose en public*, et montre le parcours des autres personnages de l'ouvrage, pirate ou poète, voleur ou acteur, incendiaire ou incantatrice. Par son unicité, elle est une entremetteuse entre l'artiste et sa création. Par ailleurs, Schwob, en se prostituant, devient un autre: sa vie devient, par l'entremise de ses personnages, imaginaire.

Les *Vies imaginaires* montrent le chemin à suivre pour aboutir à la vie imaginaire de son auteur. Les obsessions des personnages sont autant de transcriptions artistiques de la hantise de Marcel Schwob. Qu'il ait été réellement impuissant, à l'instar de ses personnages, ou qu'il en ait eu peur au moment où, déjà souffrant, il a rédigé ces récits n'a guère d'importance ici. Qu'il ait maintenu une relation prolongée avec une de ces «fille amoureuse» présumée, importe peu aussi⁵⁵. Mais la transformation littéraire de certaines obsessions, qui forment l'univers imaginaire de l'écrivain, est révélée dans cet ouvrage. Son oeuvre est un reflet, déformant mais obsédant, de son propre imaginaire; il devait ressentir cette impuissance, aussi bien physique qu'artistique. La petite prostituée fait partie de ce monde.

⁵⁵ Il s'agit de Louise, bien sûr, dont traite la deuxième partie.

Un autre personnage récurrent est le criminel; les Goncourt, parlant de Schwob affirment que «cet érudit n'est pas seulement un homme de bouquins, il a la curiosité des coins d'humanité excentriques, mystérieux, criminels»⁵⁶. Jules Renard avait aussi remarqué que son ami avait «le goût de la criminalité»⁵⁷. Schwob, comme disciple de Thomas De Quincey, qu'il a traduit en français, était fasciné par le lien qui pouvaient exister entre l'écrivain et l'assassin. Dans une de ses *Lettres Parisiennes*, il constate, chez les criminels, «cette passion d'analyse aussi forte que chez nos auteurs de romans psychologiques» (*Chroniques*, 96). Cependant, le meurtrier n'est plus ce qu'il était, il «est encore poète», insiste Schwob, «mais il ne chante plus les petites fleurs bleues et les douceurs de l'existence» (*Ibid.*, 102). Et de conclure: «On ne tue point pour la gloire, dans cette prosaïque *fin de siècle*. On tue pour manger» (*Ibid.*). Marcel Schwob, écrivant pour cette gloire qui lui glisse entre les doigts, s'évade dans un passé où les assassins avaient de la classe, des *gentlemen* massacreurs, si l'on veut.

Il n'est pas étonnant, par conséquent, que le dernier conte de cet ultime recueil traite d'un assassin. Ou plutôt d'un duo d'assassins. «MM. Burke et Hare, assassins» est la deuxième des *Vies imaginaires* publiée en revue, et le statut de l'imaginaire y est plus ambivalent, et de là plus signifiant. Dans une transgression de niveau diégétique, l'histoire racontée aboutit au crime, qui, d'action réelle, devient une partie imaginaire du récit inachevé. Il s'y raconte en effet un bon

⁵⁶ Jules et Edmond de GONCOURT, *Op.cit.*, p. 920.

⁵⁷ Jules RENARD, *Op.cit.*, p. 86.

nombre d'histoires, dont le lecteur n'apprend rien. Burke, original et artiste, unique donc, désirait, comme Schwob lui-même, «de mystérieuses aventures, étant curieux de récits inconnus et de personnes étrangères» (*Vies imaginaires*, 283). Son plaisir était de «(terminer) un grand nombre d'histoires que le monde ne connaîtra(it) point» (*Ibid.*, 284). Pour cela, il fallait suspendre le récit des victimes et c'est Hare qui «(appliquait) ses deux mains sur la bouche du conteur» (*Ibid.*); les deux mains, dont on a souligné l'importance, mettent un terme au conte, alors que l'écriture, représentée par ces mains, permet de dépasser le cadre de la narration où les deux complices rêvent «à la fin de l'histoire qu'ils n'entendaient jamais» (*Ibid.*). Cette technique, par laquelle la main étouffe le récit, se mécanise par la suite: M. Burke «sortait par les nuits de brume, tenant (un) masque à la main» (*Ibid.*, 285). Il s'agit d'un masque de poix qu'il applique sur la figure de la victime. Ici, plus aucune histoire, mais un spectacle où rien ne se passe:

«Le masque de toile empli de poix présentait la simplification géniale d'étouffer à la fois les cris et l'haleine. De plus, il était tragique. Le brouillard estompait les gestes du rôle. Quelques acteurs semblaient mimer l'ivrogne.» (*Ibid.*, 286)

S'y reflète l'oeuvre schwobienne dans son ensemble, un dernier silence qui précède le silence final⁵⁸.

Ces assassins terminent des histoires à leur gré, avant que leur propre histoire ne soit achevée. Et par sa place dans l'ouvrage, toutes les histoires, trois millénaires d'histoires. Et, finalement,

⁵⁸ L'intérêt pour la leçon publique et le théâtre, si manifeste à la fin de sa vie, s'y déclare aussi; plus aucune création, mais des transcriptions ou des traductions, de *Moll Flanders*, ou de *Hamlet*.

figurant dans le dernier recueil de Schwob, la fin de l'aventure littéraire de l'écrivain. Toutes les nouvelles des *Vies imaginaires* annoncent ce destin, cette mort, «la part du récit s'amenuisant de plus en plus, la part du décor et du "fantastique extérieur" s'effaçant, pour aboutir à ces *Vies*, où le narrateur ne "conte" presque plus»⁵⁹, comme le déclare Monique Jutrin à propos de «Paolo Uccello». Ainsi, l'art se permet de vaincre l'histoire; le narrateur insiste, tout au long du conte, sur le côté artistique de M. Burke. Son originalité le rend unique, le rend artiste. Dans une ultime affectation, l'auteur refuse de nous conter la fin de M. Burke, qu'il n'ignorait certainement pas. L'unicité se trouve dans l'oeuvre accomplie et la mort ne peut rien y changer: «Pourquoi», se demande le narrateur, «détruire un si bel effet d'art en les menant languissamment jusqu'au bout de leur carrière, en révélant leurs défaillances et leurs déceptions?» (*Ibid.*, 286) Dans ce conte, un dernier cri, une dernière syllabe, comme Burke, ou Hare, ou Schwob. Du reste, ne l'a-t-il pas relevé? Dans une chronique sur l'argot datant de 1889, il énonce que «les mots longs se racornissent, se recroquevillent, se ramassent autour du noyau: ils deviennent des monosyllabes (...) A la fin, il ne reste que le centre vivant du mot, le noyau qui, de producteur, est devenu stérile.» (*Chroniques*, 37) Et toujours Schwob: «l'anglais, la langue la plus moderne, est aussi la plus monosyllabique» (*Ibid.*). Cette idée n'est pas neuve, pour Mallarmé déjà «le Mot Anglais demeure une sorte d'interjection à qui des articles ou des prépositions assignent tel ou tel emploi spécial»⁶⁰.

Comment ne pas voir une interjection dans Burke? L'éruclation, le renvoi, dont la fonction est en outre de référer à d'autres endroits de l'oeuvre. «Le monosyllabe *burke* vivra longtemps

⁵⁹ Monique JUTRIN, *Art.cit.*, p. 212.

⁶⁰ Stéphane MALLARME, «les Mots anglais», dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 962.

encore sur les lèvres des hommes» (*Vies imaginaires*, 282); en effet, mais ne signifie-t-il pas, étouffer, en parlant d'une affaire? On peut se demander si le nom de Schwob ne se trouverait pas du côté de Hare, le complice, qui étouffe l'histoire, utilisant ses deux mains. Cependant, pour Hare, le lièvre qu'on chasse, aucune postérité n'est certaine, si ce n'est par son association avec Burke: «déjà la personne de Hare aura disparu dans l'oubli qui se répand injustement sur les travailleurs obscurs» (*Ibid.*). Il en va de même pour Schwob, cet autre «travailleur obscur», dont l'art se greffe sur les prouesses homicides du criminel écossais.

Marcel Schwob qui fut «sur les dents» durant toute sa vie active, exaspéré par un manque de temps et de créativité, mais excellent dans tout travail de compilation, et de philologie, ne pouvait émerger qu'à travers ses lectures et leur réécriture. Par son oeuvre, il montre sa position vis-à-vis de l'écriture; cette oeuvre est cependant un masque. Ce masque ne fonctionne pas seulement comme signifiant, mais aussi comme signifié, et les signes sont inscrits dans le recouvrement. Les choses «ne sont que des signes, et des signes de signes» (*Roi*, 43), écrivit-il déjà dans la préface du *Roi au masque d'or*. Parallèlement, introduisant les *Vies imaginaires*, l'auteur se compare au peintre Hokusai qui espérait «accomplir la miraculeuse transformation (...) de la ressemblance en la diversité» (*Vies imaginaires*, 174), autres signes qui autorisent l'unicité de la chose écrite. Or, ce n'est qu'un mensonge: son écriture est rongée par l'impuissance. La spécificité des *Vies imaginaires* à cet égard réside dans le point que l'ouvrage montre le procédé: la biographie imaginaire marche à rebours. En effet, en recherchant dans l'*autre* la force du *moi*, Marcel Schwob, en marge de la littérature, ne peut rencontrer que la désillusion. La seule création possible est un brin de vie imaginaire; et Schwob ne rédigera jamais de romans. Il a toujours été

le premier à féliciter la réussite d'une nouvelle parution, d'un Claudel ou d'un Gide par exemple, et devait ressentir l'incapacité à les éгалer.

*

* *

Après *A rebours*, le bréviaire de la décadence, la littérature était secouée sur ses fondements. Le réel était mort, et le moi n'était pas encore assez puissant pour le remplacer. Ceci expliquerait pourquoi la dernière décennie du siècle, qui accomplit le voyage du rien, est caractérisée par des nouvelles, des contes et des romans courts qui annoncent l'oeuvre volumineuse d'un Marcel Proust, par exemple. Pour Schwob, son voyage littéraire se termine avec *MM. Burke et Hare* qui devient par ailleurs une transposition esthétique de l'univers admirable de Stevenson, de ce que Schwob appelle le «réalisme irréal» de l'auteur écossais: la puissance résulte du contraste de l'ordinaire des moyens et de l'extraordinaire de la chose signifiée. Dans un essai sur cet auteur, il affirme que Stevenson «reste entouré pour (lui) d'une auréole de rêve» (*Spicilège*, 192), tout comme le narrateur des *Vies imaginaires* laisse «MM. Burke et Hare au milieu de leur auréole de gloire» (*Vies imaginaires*, 286). Par une ultime transposition, cette fois-ci du conte à la vie réelle⁶¹, l'auteur, déjà très affaibli physiquement et moralement, se propose de se rendre à l'île de Samoa, pour visiter la tombe de l'auteur britannique, «dernière imagination, peut-être aussi

⁶¹ Celle-ci est bien sûr annoncée: Louvette qui quitte les enfants pour joindre le narrateur, Pétrone qui «désapprit entièrement l'art d'écrire» (*Vies imaginaires*, 213), ou encore Lucrèce, qui «oublia tous les mots grecs du rouleau de papyrus» (*Ibid.*, 204).

irréelle, d'une vie douce et tragique» (*Spicilège*, 192); dernière désillusion aussi, car il n'atteindra jamais son but.

University of Cape Town

CONCLUSIONS

«...si peu d'écrivains renoncent à écrire, car c'est à la lettre se tuer, mourir à l'être qu'ils ont choisi; et s'il s'en trouve, leur silence résonne comme une conversion inexplicable.»¹

engagements

«Pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme *un engagement manqué*»², affirma Roland Barthes dans ses *Essais critiques*. Cette boutade, par laquelle Barthes fit la distinction entre l'*écrivain* et l'*écrivant*, s'applique certainement à Marcel Schwob. Ne s'est-il pas engagé, n'a-t-il pas plongé corps et âme, depuis un âge tendre, dans une carrière littéraire, dont il espérait tirer le plus grand profit? Et quels sont les fruits? Un succès d'estime, certes, une figure presque incontournable dans le paysage intellectuel parisien de la dernière décennie du dix-neuvième siècle³, mais il demeure toujours un écrivain mineur, ayant choisi un mode mineur, le récit bref, et il étouffe dans sa propre insuffisance. Ce collectionneur

¹ Roland BARTHES, *Essais critiques*, p. 151.

² Roland BARTHES, *Op.cit.*, p. 150. C'est l'auteur qui souligne.

³ «Tous les regards convergeait vers (Marcel Schwob), comme si son intelligence fascinait, car il fut sans doute l'homme le plus intelligent de cette époque, ou tout au moins l'un des deux plus intelligents, M. Paul Valéry étant l'autre», assure Pierre Lièvre en 1927. Cité par John Alden GREEN, *the literary Career of Marcel Schwob, 1867-1905* (thèse non-publiée), Seattle, University of Washington, 1960, p. 232.

de livres anciens voulait lui aussi laisser une oeuvre durable, à tel point que c'était devenu un des thèmes principaux de sa dernière collection de nouvelles, *Vies imaginaires*. Il aurait été ravi d'apprendre que, près d'un siècle après sa mort, l'intérêt pour son oeuvre semble grandissante: une nouvelle biographie pleine d'éloges, imaginaire en quelques sortes⁴, un colloque rassemblant des «schwobiens» ne parlant que de lui et de son oeuvre pendant deux jours⁵, et, modernité oblige, des sites internet consacrés essentiellement à cet homme de lettres.

L'engagement, d'un autre côté, est inhérente à l'oeuvre. Il s'agit d'un acte subjectif qui, en littérature, «ne peut que connoter le réel, non le dénoter»⁶. Dans ce sens, Schwob est manifestement un disciple de Flaubert, quant à son insistance sur le style, sur l'écriture. Toutefois, il se distingue consciemment d'un autre élève du maître de Croiset, Maupassant. Alors que celui-ci s'évertua à rendre ses contes vraisemblables par leur ancrage dans le réel, l'auteur de *Coeur double* évolua vers une nouvelle *mimésis*, un nouveau vraisemblable, dont la source se trouve, de plus en plus, dans l'imaginaire. Comme chez son maître, Stevenson, «le sentiment d'irréalité s'appuie toujours sur le réalisme le plus direct»⁷; mais, comme l'affirme Anny Wynchank, «le réel n'était qu'un prétexte à la vision de ce visionnaire»⁸. Certes, l'imaginaire demeure ambigu, puisque l'auteur a besoin d'une réalité, de l'Histoire. Dans ce sens, avec Schwob, deux disciplines

⁴ La division de la vie de Marcel Schwob, dans la biographie de Sylvain GOUDEMARE, reprend, dans l'ordre, les titres des nouvelles des *Vies imaginaires*.

⁵ Ce colloque, organisé par l'équipe de recherches «problématique et analyse des modernités littéraires», s'est tenu à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3 en novembre 1998.

⁶ Roland BARTHES, *Ibid.*, p. 264.

⁷ Daniel OSTER, *Op.cit.*, p. IV.

⁸ Anny WYNCHANK, «Marcel Schwob ou la porte des rêves», *French studies in Southern Africa*, 7, 1978, p. 81.

qui paraissent s'exclure mutuellement, se ressemblent étrangement; tant la Littérature que l'Histoire sont le récit d'événements passés. La science historique, appréciée par ce rat de bibliothèque, permet, à partir de sources variées de bâtir des conjectures. Ses recherches sur Villon, sur Rabelais, sur tant d'autres, se résument à cette prise de position⁹.

Mais n'en va-t-il pas de même dans les nouvelles de Schwob? Une anecdote, lue au cours d'une visite aux Archives, devient une pièce littéraire, un témoignage. Le caractère testimonial reviendrait également dans les écrits de tendance plus poétique. On se rappelle les sources de *Mimes*, et tout le travail de réécriture, de mise en forme, d'arrangements, à partir de quelques bribes d'un manuscrit, mais aussi à partir de tout un savoir sur l'Antiquité, que Schwob a acquis grâce à ses lectures et ses études. Même les aphorismes dans les «Paroles de Monelle», dépouillés de toute référence au réel, seraient une interprétation des paroles de Schopenhauer. Et au bout de toutes ces transcriptions, l'auteur rencontre le silence.

un dernier conte

Or, dans un dernier sursaut, Marcel Schwob rédigea un long conte, «l'Etoile de bois», publié dans la revue *Cosmopolis* en octobre 1897, et recueilli pour la première fois dans *la Lampe de Psyché* en 1903. Cette nouvelle avait été entamée pendant l'été, alors que Schwob résidait chez

⁹ Un exemple caractéristique serait le vol en 1322 de la borne qui était située devant l'Hôtel Pet-au-Diable, dans «François Villon» (*Spicilège*, 136-137). Roland BARTHES signale cette même équivalence entre Littérature et Histoire: «la finalité commune du Roman et de l'Histoire narrée, c'est d'aliéner les faits», dans *le Degré zéro de l'écriture*, *Op.cit.*, p. 27.

Mallarmé à Valvins. On peut s'étonner de la longueur de ce récit, à un moment où l'écrivain semblait avoir perfectionné l'art de la condensation. On y découvre ainsi de longues descriptions, de la forêt, de la plaine, de la mer, tout en nuances, et qui ont demandé des efforts considérables à l'écrivain affaibli, comme en témoigne cette lettre adressée à Mallarmé: «il m'a fallu peiner pour *Cosmopolis* (...). Et je viens seulement de sortir de là: mauvais travail avec le cerveau si vide, et si lassant!»¹⁰

Le récit est néanmoins caractéristique de l'écriture schwobienne. La narration est celle d'une quête, une suite de points forts en de lieux différents, un *crescendo* qui se termine sur l'incendie final; aussi reprend-elle des images et des thèmes anciens. On retrouve la vie de la petite fille dans «le Sabot», un conte de *Coeur double*, qui quitte la forêt, découvre la mer et la ville, avant de monter au ciel «vers un astre vermeil et inconnu où sont les îles des Bienheureux. C'est là qu'un faucheur mystérieux vient tous les soirs, avec la lune pour faucille; et il fauche parmi les prairies d'asphodèles des étoiles scintillantes qu'il sème dans la nuit» (*Coeur double*, 64). Alain, le héros de *l'Etoile de bois*, désirant sa propre étoile, ira rejoindre cette fillette dans le Panthéon schwobien. Par ailleurs, la destruction finale par le feu, qui est en même temps signe de vie, se retrouvait déjà chez Erostrate, et dans des contes plus anciens, comme «l'Incendie terrestre», ou même «la Mort d'Odjigh», dans lequel ce tueur de loups puise dans son propre sang pour délivrer le monde de l'hiver éternel.

Cette oeuvre serait-elle une ultime réécriture, un dernier memento, une réflexion sur ses anciens

¹⁰ Cité par Monique JUTRIN, *Op.cit.*, p. 110.

écrits? Le récit semble proposer cette lecture. Alain, ayant vécu dans une forêt profonde jusqu'à l'âge de dix ans, n'a jamais vu le ciel. Suite à une violente tempête, des arbres ont été déracinés; «la chair verte de la forêt gisait tailladée près de ses blessures béantes, et par ces douloureuses meurtrières pénétrait dans ses entrailles d'ombre effarée la lumière horrible du ciel» (*l'Etoile de bois*, 283). Alain découvre le ciel grâce au reflet des étoiles dans une mare. «Et Alain voyait flotter au milieu d'eux l'image de sa figure et l'image de ses mains. Alors il tourna ses yeux vers en haut.» (*Ibid.*). Comme tant d'autres personnages schwobiens, comme le roi masqué d'or, comme les Milésiennes ou comme Ilsée, le reflet annonce une connaissance, qui est le point de départ d'une quête. Cependant, ce jeune Narcisse ne découvre pas seulement son visage, mais également ses mains. Aussi ce récit reprend-il toutes les nouvelles qui lui ont précédé, et il représenterait une dernière tentative qui devrait relancer l'oeuvre. La fin du récit est éclaircissant: «A cette heure même, le vieillard de la tour carrée vit se lever dans le Coeur du Ciel, qui est la Maison de Gloire, une nouvelle étoile rouge» (*Ibid.*, 300). Schwob, par l'entremise d'Alain, voudrait ajouter son étoile au firmament de la gloire. Il ne peut toutefois le faire que par la disparition, le silence, puisqu'Alain brûlera cette étoile: «Alors Alain battit des mains en criant: – Mon étoile! mon étoile en feu!» (*Ibid.*, 299).

Cette rédaction longue et pénible conclut, en la reprenant, l'oeuvre de Marcel Schwob. Elle reprendrait également l'oeuvre de son «cher Maître»; Mallarmé ne venait-il pas de publier, dans *Cosmopolis* justement, son long poème «un Coup de dés»? Par cette oeuvre, singulière pour son époque, Mallarmé donne de l'importance aux «blancs», aux silences; aussi annonce-t-il dans sa préface que «les “blancs” en effet, assument l'importance, frappent d'abord»¹¹. Ce que Mallarmé

¹¹ Stéphane MALLARME, *Op.cit.*, p.455.

a réalisé en poésie, Schwob tâchera de le faire pour le conte. L'originalité lui faisant cruellement défaut, il rassemble des bribes de son art, de son imaginaire, avant de se taire pour de bon: «ce fut une sorte de doux tumulte aérien, balbutiant et confus; puis Alain entra dans le silence...» (*Ibid.*, 291). Roland Barthes, parlant de Mallarmé, indique que «cet art a la structure même du suicide: le silence y est un temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté»¹². Ne retrouve-t-on pas ces images à la fin de «l'Etoile de bois»? La lumière du feu, le meurtre des enfants innocents, la liberté solitaire d'Alain, ayant trouvé son étoile, et, en dernière instance, le vide qui englobe tout. Parallèlement, Daniel Oster a indiqué que «Schwob ne se peint pas en poète maudit, il a trouvé une autre figure, qui lui convient mieux: le lépreux»¹³. La lèpre attaque d'abord les mains, c'est-à-dire l'écriture.

derniers feuillets

Marcel Schwob mourut le 26 février 1905. Quelques mois après sa mort a paru *il Libro della mia memoria*, mince recueil de cinq chroniques, les dernières écrites par l'auteur. Quatre récits parlent du plaisir de lire: «les souvenirs de ses lectures d'enfant reviennent à l'esprit de Marcel Schwob: le premier livre dont il aspirait les mots, qui lui fut rapporté d'Angleterre, les pauvres petits livres de la Bibliothèque Nationale lus au dortoir, couché sur le ventre, Robinson, Barbe-

¹² Roland BARTHES, *Op.cit.*, p. 55.

¹³ Daniel OSTER, *Op.cit.*, p. IX.

Bleue et Aladin»¹⁴. Le boucle est ainsi bouclée; toute son oeuvre, à partir de son commentaire sur *un Capitaine de quinze ans*, jusqu'à ses *Vies imaginaires*, fut des notes de lectures, aménagées, intégrées dans des ensembles de plus en plus complexes.

Demeure «le Christ au rossignol», le premier récit dans *il Libro della mia memoria*. Pour Champion, Schwob y «exagère (...) le raccourci de son art, amenuise sa gravure du primitif»¹⁵. Ces quelques lignes narrent l'histoire d'un subterfuge, grâce auquel un imposteur prend la place du Christ, après sa mort et avant la résurrection. Le vrai Christ est abandonné, il demeure dans le silence. «Et sur la branche d'une ronce un petit rossignol vient et regarde. Et le petit rossignol parle à Jésus» (*Ibid.*, 304). Le rossignol, dans l'argot de l'édition, décrit le livre invendu, sans valeur, qui reste sur les rayons de la librairie. N'était-ce pas le sentiment de Schwob, qu'il avait rédigé des ouvrages «invendables», et que sa notoriété, toute relative et temporaire, était en passe de s'anéantir? Pourtant il affirme que, face aux autres écrivains et journalistes, qu'il persiflait allègrement vers la fin de sa vie, son oeuvre est authentique et qu'elle contient la véritable essence divine, car ce rossignol peut parler à Jésus.

Le rossignol est par ailleurs un instrument pour crocheter les portes, utilisé en particulier par les cambrioleurs; on retrouve ainsi le davier, le roi David. La fin de «l'Etoile de bois» décrit la fameuse étoile d'Alain: «étoile obscure, à la vérité, car elle était en bois. Elle avait six rayons croisés sur six autres rayons, de sorte qu'elle était parfaite» (*L'étoile de bois*, 298). Monique

¹⁴ Pierre CHAMPION, *Op.cit.*, p. 232.

¹⁵ *Ibid.*, p. 229.

Jutrin a souligné l'importance de cette description:

«Est-ce l'étoile à six branches, est-ce l'étoile de David? S'il fallait la dessiner, lui donnerait-on douze branches? Pourtant, l'auteur a bien pris soin de ne pas citer le chiffre douze, mais de redoubler le six. Elle ne pouvait être «simple», l'étoile de Schwob, elle ne pouvait s'identifier simplement à l'étoile de David, étant imaginée par un «coeur double». S'incarnant en un signe où s'inscrit une ambivalence foncière, elle est figure divisée, équivoque, au carrefour de traditions diverses.»¹⁶

Parmi toutes les références dans cette oeuvre, celle que Marcel Schwob semble chérir par dessus toutes, est un symbole judaïque. Celui-ci n'est pas l'expression d'un fanatisme, mais plutôt d'un humanisme qui sous-tendrait plus sa vie que son oeuvre, et qui indiquerait l'impuissance de persévérer avec celle-ci.

*

* *

Peut-être nul autre que Marcel Schwob répond mieux à la définition de Roland Barthes: «la modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible»¹⁷. Il incarnait cette impossibilité et il demeure un des rares écrivains, qui, bien qu'ayant connu un certain succès, ait abandonné la plume. L'oeuvre qu'il a confiée à ses lecteurs doit être lue comme une ultime

¹⁶ Monique JUTRIN, *Op.cit.*, p. 113.

¹⁷ Roland BARTHES, *Op.cit.*, p. 31.

tentative de trouver l'essence même de la Littérature; celle-ci n'existerait que dans la duplicité, dans les masques et en fin de compte, dans une réécriture constante. Dans ce parcours, l'enthousiasme initial, souligné par la variété des pièces, fait place à la déception, à l'incapacité. L'oeuvre de Marcel Schwob, dans ce contexte, est importante, elle est authentique; elle exprime dans son essence même toutes les contradictions d'une génération d'écrivains, las du naturalisme, en quête d'une nouvelle créativité littéraire.

University of Cape Town

APPENDICE

Ordre de publication en revue des contes recueillis de Marcel Schwob¹

1a. *Coeur Double*, Ollendorff, 1891.

Titre	<i>Le Phare de la Loire</i>	<i>L'Echo de Paris</i>
<i>Les trois Oeufs - Conte de Pâques</i>	2 avril 1888	15 février 1891
<i>Terrifiante Histoire de mes dents / Sur les dents</i>	3 octobre 1888	23 septembre 1889
<i>Les trois Gabelous</i>	25 mars 1889	19 mars 1889
<i>Un Squelette</i>	9 avril 1889	30 mars 1889
<i>Le Train 081</i>	7 juin 1889	28 mai 1889
<i>Arachné</i>	20 juillet 1889	20 juillet 1889
<i>Le Sabot</i>		12 septembre 1889
<i>Le Fort</i>	28 décembre 1889	20 décembre 1889
<i>L'Homme double</i>	28 janvier 1890	20 janvier 1890
<i>Les Sans-Gueule</i>	7 mai 1890	26 avril 1890
<i>L'Homme voilé</i>		20 juillet 1890
<i>Béatrice</i>	22 septembre 1890	14 septembre 1890
<i>Les Portes de l'opium</i>		20 septembre 1890
<i>Le Dom</i>	18 octobre 1890	12 octobre 1890
<i>Lilith</i>		9 novembre 1890
<i>L'Homme gras, parabole</i>	1 décembre 1890	23 novembre 1890
<i>Les Striges</i>		1 février 1891
<i>Spiritisme</i>	6 avril 1891	29 mars 1891

¹ La source principale est la bibliographie établie par John Alden GREEN dans son édition des *Chroniques* de Marcel Schwob.

1b. *Coeur double: La Légende des Gueux, Ollendorff, 1891.*²

Titre	<i>Le Phare de la Loire</i>	<i>L'Echo de Paris</i>
<i>Pour Milo</i>	14 février 1889	5 février 1889
<i>Pôder</i>	15 mars 1889	8 mars 1889
<i>La dernière Nuit</i>	26 avril 1889	16 avril 1889
<i>Les Noces d'Arz</i>	25 mai 1889	18 mai 1889
<i>L'Hôpital</i>	23 août 1889	19 août 1889
<i>Le Loup</i>	16 octobre 1889	11 octobre 1889
<i>Crève-Coeur</i>		3 novembre 1889
<i>Mérigot Marchès</i>	3 juillet 1890	27 juin 1890
<i>Fanchon la Poupée</i>	7 août 1890	3 août 1890
<i>Le Papier rouge</i>	10 septembre 1890	31 août 1890
<i>Les Boutefeux</i>		26 octobre 1890
<i>La Terreur future</i>	16 décembre 1890	7 décembre 1890
<i>La Moisson sabine</i>	28 décembre 1890	21 décembre 1890
<i>La Vendeuse d'ambre</i>		4 janvier 1891
<i>Instantanées</i>		5 février 1891
<i>Fleur de Cinq-pierres</i>		1 mars 1891

² Cette séquence de contes forme la deuxième partie du recueil *Coeur double*.

2. *Le Roi au masque d'or*, Ollendorff, 1892.

Titre	<i>Le Phare de la Loire</i>	<i>L'Echo de Paris</i>
<i>La Grande-Brière</i>		8 novembre 1889
<i>Blanche la Sanglante</i>		14 décembre 1890
<i>Le Retour au bercail</i>	23 janvier 1891	18 janvier 1891
<i>52 et 53 Orfila</i>		26 avril 1891
<i>Les Faulx Saulniers</i>		24 mai 1891
<i>L'Incendie terrestre</i>		7 juin 1891
<i>La Cité dormante</i>		5 juillet 1891
<i>Les Faulx Visaiges</i>		2 août 1891
<i>La Mort d'Odjigh</i>		16 août 1891
<i>La Peste</i>		30 août 1891
<i>La Flûte</i>		13 septembre 1891
<i>Les Embaumeuses</i>		27 septembre 1891
<i>Les Eunuques</i>		11 octobre 1891
<i>La Machine à parler</i>		8 novembre 1891
<i>Les Milésiennes</i>		22 novembre 1891
<i>Le Pays bleu</i>	25-26 décembre 1892	6 décembre 1891
<i>Cruchette</i>	7 janvier 1892	3 janvier 1892
<i>Le Roi au masque d'or</i> ³	19 janvier 1892	
<i>La Charette</i>		14 février 1892
<i>Le Sabbat de Mofflaines</i>		13 mars 1892

³ A paru initialement dans *la Revue bleue* du 16 janvier 1892.

3. *Mimes*, *Mercure de France*, 1893.

Titre	L'Echo de Paris	La Revue Franco-Américaine
<i>Daphnis et Chloé</i> [devient <i>Epilogue</i>]	19 juillet 1891	
<i>L'Esclave déguisé en femme</i> (VIII); <i>L'Hôtellerie</i> (IV); <i>La fausse Marchande</i> (II)	25 octobre 1891	
<i>L'Ombre attendue</i> (XX); <i>Les six Notes de la flûte</i> (XI); <i>Les trois Courses</i> (XIII)	20 décembre 1891	
<i>L'Ombrelle de Tanagra</i> (XIV); <i>Akmé</i> (XIX); <i>Les trois Présents funéraires</i> (XVI)	17 janvier 1892	
<i>Le Miroir, l'aiguille et le pavot</i> (XVIII); <i>Hermès Psychogôgos</i> (XVII); <i>Les trois Flacons</i> [devient <i>le Vin de Samos</i>] (XII)	9 février 1892	
<i>L'Amoureuse</i> (IX); <i>Le Marin</i> (X); <i>Les Figues peintes</i> (V)	10 avril 1892	
<i>Le Cuisinier</i> (I); <i>Kinné</i> (XV); <i>L'Hirondelle de bois</i> (VI)	24 avril 1892	
<i>La Jarre couronnée</i> (VI); <i>La Veillée nuptiale</i> (VIII); <i>Héronidas</i> [devient <i>Prologue</i>]	7 juin 1892	
<i>Sismé</i> ⁴		juin 1895

⁴ Ce conte n'a pas paru dans l'édition originale.

4. *Le Livre de Monelle, Le Chailley, 1894.*

Titre	<i>L'Echo de Paris</i>	<i>Le Phare de la Loire</i>
<i>Bargette (La déçue)</i> ⁵	10 mai 1892	
<i>Les Crabes (L'Egoïste)</i>	12 octobre 1892	
<i>La petite Femme de Barbe-Bleue (La Voluptueuse)</i>	9 novembre 1892	
<i>Les sept Cruches [devient Marjolaine] (La Rêveuse)</i>	23 novembre 1892	
<i>La Dame au miroir [devient Ilsée] (La Prédestinée)</i>	21 décembre 1892	
<i>La Fille du moulin (La Perverse)</i>	13 janvier 1893	
<i>La Diabliesse verte [devient Bûchette] (La Sauvage)</i>	28 janvier 1893	
<i>La Reine Mandosiane [devient Mandosiane] (La Sacrifiée)</i>	8 avril 1893	
<i>Le Miroir de sang [devient Morgane] (L'Insensible)</i>	22 avril 1893	
<i>La Vendeuse de lampes [devient Rencontre de Monelle] (De son Apparition)</i>	20 mai 1893	
<i>Les Anneaux (La Fidèle)</i>	7 juillet 1893	
<i>Cice (L'Exaucée)</i>	15 juillet 1893	18 juillet 1893
<i>Monelle (De sa Vie)</i>	29 juillet 1893	
<i>Louvette [devient La Résurrection de Monelle] (De sa Résurrection)</i>	21 octobre 1893	
<i>Les petites Prostituées [devient Paroles de Monelle]</i>	4 novembre 1893	
<i>La Fuite de Monelle (De sa Fuite)</i>	10 février 1894	
<i>La Patience de Monelle (De sa Patience)</i>	16 mars 1894	
<i>Le Royaume blanc [devient Le Royaume de Monelle] (De son Royaume)</i>	14 juillet 1894	

⁵ Le titre entre parenthèses a été utilisée dans *la Lampe de Psyché*, dernière édition du vivant de l'auteur (1903).

5. *Vies Imaginaires*, Charpentier et Fasquelle, 1896.

Titre	<i>Le Journal</i>
<i>Histoire du Major Stede Bonnet, pirate</i>	29 juillet 1894
<i>Vie de MM. Burke et Hare, assassins</i>	23 janvier 1895
<i>Vie de Cyril Tourneur, poète tragique</i>	1 février 1895
<i>Vie de Septima, incantatrice</i>	11 février 1895
<i>Vie de Sir Wm. Phips, pêcheur de trésors</i>	26 avril 1895
<i>Vie de Katherine la dentellière, fille amoureuse</i>	5 mai 1895
<i>Vie de Titus Lucretius, poète</i>	15 juin 1895
<i>Vie de Morphiel, demiurge⁶</i>	22 juin 1895
<i>Vie d'Alain le Gentil, soldat, faux clerc et commun larron</i>	5 juillet 1895
<i>Vie de Pétrone, romancier</i>	18 juillet 1895
<i>Vie de Capitaine Walter Kennedy, pirate illettré</i>	23 juillet 1895
<i>Vie d'Empédocle, Dieu supposé</i>	29 juillet 1895
<i>Vie de Sufrah, géomancien</i>	15 août 1895
<i>Vie du Capitaine Kid</i>	23 août 1895
<i>Vie de Paolo Ucello, peintre</i>	4 septembre 1895
<i>Vie de Cratès, cynique</i>	25 septembre 1895
<i>Vie d'Erostrate, incendiaire</i>	4 octobre 1895
<i>Vie de Gabriel Spencer, acteur</i>	16 octobre 1895
<i>Vie de Clodia, matrone impudique</i>	11 novembre 1895
<i>Vie de Cecco Angioliere, poète haineux</i>	24 novembre 1895
<i>Frate Dolcino, hérétique</i>	13 décembre 1895
<i>Nicolas Loyseleur, juge⁷</i>	18 avril 1896

⁶ Cette nouvelle ne sera pas incluse dans le recueil.

⁷ «Vie de Pocahontas, princesse» n'a pas été publié séparément; il s'agit d'un remaniement d'un conte paru dans *l'Echo de Paris* du 12 août 1893, «Matoaka».

6. *La Croisade des enfants*, *Mercure de France*, 1896.

Titre	Le Journal
<i>Récit du Goliard; Récit du lépreux</i>	21 février 1895
<i>Récit du Pape Innocent III</i>	1 mars 1895
<i>Récit de trois petits enfants; Récit de François Longuejoue, clerc</i>	8 mars 1895
<i>Récit du Kalendar; Récit de la petite Allys</i>	22 mars 1895
<i>Récit du Pape Grégoire IX</i>	12 avril 1895

University of Cape Town

7. *Spicilège*, *Mercure de France*, 1896.

Ci-dessous, les premières publications en revue ou comme préface des chroniques de *Spicilège*. Le titre entre parenthèses est celui qu'on retrouve dans le recueil de 1896⁸.

a. Articles dans des revues

<i>Mercure de France:</i>	1 mars 1892:	<i>La Perversité: à propos de l'Écornifleur (La Perversité)</i>
<i>L'Echo de Paris:</i>	3 juin 1892:	<i>Le Vitrail de Saint-Julien l'Hospitalier (Saint-Julien l'Hospitalier)</i>
	17 juillet 1892:	<i>Le deuxième Phédon (la première partie de L'Anarchie)</i>
	14 août 1892:	<i>L'Ile de la Liberté (la deuxième partie de L'Anarchie)</i>
	27 novembre 1892:	<i>La Différence et la ressemblance</i>
	17 juin 1893:	<i>Paradoxe sur le rire (Le Rire)</i>
<i>Revue des deux-mondes:</i>	15 juillet 1892:	<i>François Villon, d'après des documents nouveaux (François Villon)</i>
<i>Revue hebdomadaire:</i>	2 juin 1894:	<i>Robert Louis Stevenson (version revue et augmentée)</i>
<i>Le Journal:</i>	1 septembre 1894:	<i>George Meredith</i>
<i>The new Review:</i>	janvier 1896:	<i>L'Art de la biographie</i>
	mai 1896:	<i>Plangôn et Bacchis</i>

⁸ Une note bibliographique complète a été rédigée par Maurice SAILLET dans l'édition de *Spicilège* publiée au *Mercure de France* en 1960, pp. 215-236.

b. Préfaces

Marcel SCHWOB, *Coeur double* Ollendorff, 1891. (*La Terreur et la pitié*; sans références à ses propres textes)

Marcel SCHWOB, *Le Roi au masque d'or*, Ollendorff, 1892. (*La Différence et la ressemblance*)

George COURTELINE, *Messieurs les Ronds-de-Cuir*, Flammarion 1893. (*Le Rire*)

Gustave FLAUBERT, *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, A. Ferroud, 1893: (*Saint Julien l'Hospitalier*)

Marcel SCHWOB, *Vies imaginaires*, Charpentier et Fasquelle 1896. (*L'Art de la biographie*)

Théophile GAUTIER, *La Chaîne d'or* A. Ferroud, 1896. (*Plangôn et Bacchis*)

GYP, Abel HERMANT, Henri LAVEDAN, Marcel SCHWOB et Octave UZANNE, *Féminies. Huit Chapitres inédits dévoués à la femme, à l'amour, à la beauté*, Académie des Beaux Livres, 1896. Marcel Schwob a rédigé le deuxième chapitre: *Les Marionnettes de l'Amour*, pp. 33-54 (*L'Amour*); et le cinquième chapitre: *La Femme comme parangon d'art*, pp. 119-142 (*L'Art*)

c. Récapitulatif

<i>La Terreur et la pitié</i>	1891
<i>La Perversité</i>	mars 1892
<i>François Villon</i>	juillet 1892
<i>L'Anarchie</i>	juillet 1892
<i>La Différence et la ressemblance</i>	novembre 1892
<i>Saint Julien l'Hospitalier</i>	juin 1893

<i>Le Rire</i>	juin 1893
<i>Robert Louis Stevenson</i>	juin 1894
<i>George Meredith</i>	septembre 1894
<i>L'Art de la biographie</i>	janvier 1896
<i>Plangôn et Bacchis</i>	mai 1896
<i>L'Amour</i>	1896
<i>L'Art</i>	1896

University of Cape Town

BIBLIOGRAPHIE

a. Oeuvres de Marcel Schwob

Schwob, Marcel, 1298. *Coeur double et Mimes*. 1299. *le Roi au masque d'or; Vies imaginaires; la Croisade des enfants*. 1300. *le Livre de Monelle; Spicilège; l'Etoile de bois; il Libro della mia memoria*, 3 volumes, préf. de Hubert Juin, Paris, Union Générale d'Éditions («10/18»), 1979. C'est l'édition principale que nous avons utilisée pour les contes et pour *Spicilège*.

Suivent les autres éditions des oeuvres de Schwob que nous avons consultées:

Schwob, Marcel, *Annabella et Giovanni: conférence faite par Marcel Schwob au Théâtre de l'Oeuvre le VI Novembre MDCCCXCIV*, Paris, Mercure de France, 1895.

—, *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 1905.

—, *Chroniques*, éditées par John Alden Green, Genève, Droz, 1981.

—, *Correspondance inédite*, éditée par John Alden Green, Genève, Droz, 1985.

—, *François Villon, rédactions et notes*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

—, *la Légende de Serlon de Wilton, abbé de l'Aumône*, Paris, Edition de la Vogue, 1899.

—, *le Livre de Monelle*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1946.

—, *les Oeuvres complètes de Marcel Schwob (1867-1905)*. 1. *Ecrits de jeunesse (Essais inédits), précédés de sa vie et d'une bibliographie par M. Pierre Champion*; 2. *Coeur double*; 3. *Vies imaginaires; le Roi au masque d'or*; 4. *la Lampe de Psyché; Spicilège*; 5. *Moll Flanders* (de Daniel Defoe); 6. *Théâtre: Macbeth, Hamlet, Francesca da Rimini*; 7. *Mélange d'histoire littéraire et de linguistique*; 8. *Moeurs des diurnales; Lettres Parisiennes*; 9. *Chroniques (inédit)*;

10. *derniers Ecrits* («il Libro della mia memoria», «Lettres à ma famille», «Voyage à Samoa»), 10 volumes, Paris, François Bernouard, 1927-1930.

—, «Préface», R.L. Stevenson, *le Dynamiteur*, Paris, Plon, 1894.

—, «R. L. S.», traduit en anglais par A. Lenalie, Portland Maine, Thomas Bird Mosher, 1920 (Contient également: «The Obsequies of Marcel Schwob» et un poème d'Edmund Gosse «to Tusitala in Vailima»).

—, *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1896.

—, *Vie de Morphiel, démiurge (une Vie imaginaire oubliée)*, Paris, Editions des Cendres, 1985.

Pour une bibliographie complète, on peut consulter les deux ouvrages édités par John Alden GREEN, *Chroniques et Correspondance inédite*, cités ci-haut. Cette bibliographie, exhaustive, s'arrête toutefois à l'année 1985.

b. *Textes du dix-neuvième siècle*

Remarque préliminaire: cette liste n'inclut que les ouvrages cités expressément dans l'étude.

BALZAC, Honoré de, «le Chef-d'œuvre inconnu», dans *la Comédie humaine*, Vol. X, Paris, Gallimard («Pléiade»), 1979, pp. 413-438.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance II, juillet 1851 à décembre 1858*, Paris, Gallimard, 1980.

—, *trois Contes*, Paris, Gallimard («Folio»), 1973.

GAUTIER, Théophile, *Emaux et camées*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895.

GONCOURT, Jules & Edmond (de), *Journal: mémoires de la vie littéraire*, vol. III, Paris, Laffont, 1956.

HUYSMANS, J.-K., *à Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion («GF»), 1978.

MALLARME, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard («Pléiade»), 1945.

RENARD, Jules, *Journal 1887-1910*, Paris, Gallimard («Pléiade»), 1965.

c. *Ouvrages critiques généraux*

AUERBACH, Erich, *Mimesis: the representation of reality in Western literature*, New York, Doubleday Anchor Books, 1953.

BALIBAR, Renée, *les français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974.

BAROLSKY, Paul, «the Fable of failure in modern art», *Virginia quarterly review*, été 1997, vol. 73 n° 3, pp. 395-404.

BARTHES, Roland, *le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 (1953).

—, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

—, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

CITTI, Pierre, *Contre la décadence: Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, PUF, 1987.

GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966.

—, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GODENNE, René, *la Nouvelle française*, Paris, PUF («Littératures modernes»; 3), 1974.

GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard («Idées»), 1965.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir: dépression et mélancholie*, Gallimard («Folio/Essais»), 1987.

MEADOWS, Patrick A., «the Symbol's symbol: spider webs in French literature», *Symposium*, vol. 44/4, hiver 1990, pp. 272-290.

RAIMOND, Michel, *le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

STALLER, Natasha, «Babel: hermetic languages, universal languages, and anti-languages in Fin de Siècle Parisian culture», dans *Art Bulletin*, vol. 76/2, juin 1994, pp. 331-351.

TRAMSON, Jacques, «le Double et l'image de la création dans la littérature française», dans *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 32, mai 1980, pp. 205-222.

d. *Ouvrages critiques consacrés à Marcel Schwob*

BAKKER, Rudolf, «Marcel Schwob of: een avonturier in miniatuur», *Maatstaf*, 30, 1982, pp. 30-86.

BERG, Christian, «Marcel Schwob, le récit bref et l'esprit de symétrie», *la Licorne*, n° 21 («Brièveté et écriture»), 1991, pp. 103-113.

BERTRAND, Jean-Pierre, BOIRON, Michel, DUBOIS, Jacques & PAQUE, Jeannine, *le Roman célibataire. D'A Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

CHAMBERS, Ross, «Schwob's *Les Sans-Gueule* and the anxiety of reading», in McLENDON, Will L., *l'Hénaurme siècle: A miscellany of essays on Nineteenth-century French literature*, Heidelberg, Carl Winter, 1984, pp. 195-205.

CHAMPION, Pierre, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927.

CORNILLE, Jean-Louis, «Minutes apocryphes», dans RASSON, Luc & SCHUEREWEGEN, Franc (sous la dir. de), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, pp. 267-276.

DE MEYER, Bernard, «le Conte de Marcel Schwob: sur les antécédents», *French Studies in Southern Africa*, 24, 1995, pp. 32-41.

GOUDEMARE, Sylvain, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, le Cherche midi éditeur, 2000.

GREEN, John Alden, *the literary Career of Marcel Schwob, 1867-1905*, (thèse non-publiée), Seattle, University of Washington, 1960.

—, «Marcel Schwob: 1867-1905» *the French Review*, 40, février 1967, pp. 522-532.

HILLEN, Sabine M., «"la Main coupée" ou la forme d'un récit bref chez Nerval, Maupassant et Schwob.» dans *Revue romane*, 29:1, 1994, pp. 71-81.

HOBBS, Gloria L., «the Divinity and innocence of Schwob's courtesans», *the French Review*, 40, décembre 1966, pp. 341-346.

JUTRIN, Monique, *Marcel Schwob: «Coeur double»*, Lausanne, De l'Aire, 1982.

—, «Paolo Uccello ou une vie imaginaire de Marcel Schwob», dans *Neohelicon*, XIV, I, 1987, pp. 209-220.

OSTER, Daniel, «le Lépreux», dans SCHWOB, Marcel, *la Lampe de Psyché*, Paris, P.O.L., 1993, pp. I-XXXVII.

SCHUEREWEGEN, Franc, «"La machine à parler". A partir d'un conte de Schwob.» dans *l'Esprit créateur*, vol. XXXII, n° 4, hiver 1992, pp. 31-40.

TREMBLEY, George, *Marcel Schwob: Faussaire de la nature*, Droz, 1969.

VIEGNES, Michel, «De Monelle aux épouses masquées: le thème féminin dans l'oeuvre de Marcel Schwob», dans *Romance Notes*, XXVII, 1, 1986, pp. 53-59.

WYNCHANK, Anny, «Marcel Schwob ou la porte des rêves», *French studies in Southern Africa*, 7, 1978, pp. 81-83.

ZIEGLER, Robert, «Marcel Schwob and the fin-de-siècle flight from time», *French Review*, vol. LVI, No. 5, avril 1983, pp. 688-695.

—, «Decadence and the aesthetics of mourning in Marcel Schwob's *le Livre de Monelle*», dans *Orbis Litterarum*, 51, 1996, pp. 11-25.

Pour une bibliographie complète jusqu'à l'année 1985, voir ici aussi les deux ouvrages mentionnés plus haut.

University of Cape Town

TABLE DES MATIERES

Dédicace	2
Epigraphe	3
Remerciements	4
introduction	5
le temps de Marcel Schwob	5
le plus célèbre des inconnus	7
objet de l'étude	10
choix de l'édition	14
PREMIERE PARTIE: SCHWOB CONTEUR	15
introduction	16
chapitre premier: qui cherche, écrit	20
la linguistique selon Schwob	20
les leçons de Marcel	23
la chronique contée	27
la faculté d'invention	31
chapitre deux: du côté du conte	36
retrouver les figures	37
à la recherche du conte perdu	41
tisser la toile	48
le conte comique	54
la belle mécanique	63
chercher la femme	70

DEUXIEME PARTIE: A L'OMBRE DE MONELLE	75
introduction	76
chapitre premier: <i>Mimes</i> , histoires d'un recueil	78
élaboration	78
Héronidas	80
«Daphnis et Chloé»	82
exposition du sujet	85
le parfum des femmes de Cos	89
le parfum des fleurs blêmes de l'enfer	95
le parfum des herbes souples et sauvages de la terre	98
épilogue	101
chapitre deux: de <i>Koré</i> à Monelle	103
Louise et Marcel	103
mimer Louise	107
chapitre trois: Monelle et ses soeurs	110
la naissance de Monelle	110
la naissance du <i>Livre de Monelle</i>	113
portraits de jeunes filles	115
le voyage de Bargette	117
les soeurs de Bargette	120
Monelle délivre	126
le livre de Marcel	128
Lilith	131

TROISIEME PARTIE: LA VIE IMAGINAIRE	134
introduction	135
chapitre premier: «quaerere terram sanctam...»	138
enfance et errance	138
les voix de la Providence	140
chapitre deux: Schwob biographe	144
l'art du biographe	145
le peint et la main	148
sources	154
l'unité dans le désir	156
la vie et l'imaginaire	160
errances	164
histoires de masques	165
survie imaginaire	167
impuissance	170
création littéraire	172
de l'écrit et des crimes	175
conclusions	181
engagements	181
un dernier conte	183
derniers feuillets	186
appendice	190
bibliographie	200
table des matières	206