



HAL
open science

S'aliéner à soi-même : vie imaginaire

Alexandre Gefen

► **To cite this version:**

Alexandre Gefen. S'aliéner à soi-même : vie imaginaire . Marcel Schwob : l'homme au masque d'or, Le Promeneur, 2006, Marcel Schwob : l'homme au masque d'or. hal-01619503

HAL Id: hal-01619503

<https://hal.science/hal-01619503>

Submitted on 19 Oct 2017

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

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

S'aliéner à soi-même : vie imaginaire Alexandre Gefen

La religion de l'individu exigeait de nouvelles icônes. Elle dévorait chaque saison sa botte de foin d'aventuriers et de génies. Des poètes qui n'avaient écrit qu'un poème, mais un poème clef de la vie et du monde, des savants qui n'avaient touché qu'à une hypothèse, des philosophes d'une seule proposition... puis plus rien, le silence. Rien n'était à la mode comme le silence chez les bavards, la pauvreté chez les riches, le mystère chez les marchands. Le terrain avait été préparé par les Vies imaginaires de Marcel Schwob, par Walter Pater, par Jarry, par Remy de Gourmont¹

raconte Aragon dans *Les Voyageurs de l'impériale*, faisant de Marcel Schwob l'apôtre d'une vision artiste de la condition humaine qui privilégierait l'exception à la règle, la solitude au partage, l'abstraction à l'incarnation. « Antiquaire » fin-de-siècle pour bien des histoires littéraires, Marcel Schwob serait le parangon d'une littérature de « l'individualisme intégral »², le continuateur de l'idéal décadent et de son « romantisme noir » (Mario Praz), un voyageur enfermé dans l'écriture³, un « aventurier passif » (Pierre Mac Orlan), condamné, comme ses contemporains Remy de Gourmont et Jean Lorrain, à passer des délices des bibliothèques aux affres de l'isolement livresque. L'auteur des *Vies imaginaires* « lit des histoires de flibustiers et de corsaires » mais « même en habit, a toujours l'air d'être en robe de chambre » relate Jules Renard⁴, qui, comme d'autres, s'est plu à moquer le rêve de dépaysement spatial et temporel de son ami écrivain, qui concevait l'érudition comme une manière de s'imaginer autre et ailleurs.

Or en ouvrant les fictions de Marcel Schwob, c'est bien au contraire cette curiosité, que l'on appellerait aujourd'hui anthropologique, à l'égard des différences que nous retenons, aussi illusoire et datée fût-elle pour certains. Oubliant les désillusions que la réalité empirique fit subir à l'aventurier et les critiques que l'on a parfois adressées à l'historien, c'est la défense de l'individu et de ses passions ordinaires, l'intérêt pour la fragilité des « gueux » et la richesse des marges, qui nous semblent justifier la modernité de la *Croisade des Enfants* et des *Vies imaginaires*. Vivre non pas « n'importe où hors le monde », comme le fantasait Baudelaire mais plutôt n'importe où *dans* le monde, rebâtir sur les ruines du roman réaliste une éthique et une esthétique qui trouvent leurs ressources dans la contemplation de l'altérité historique et culturelle d'autrui : autant d'ambitions qui entrent en résonance avec notre époque organisée par le culte de la mémoire et des identités.

Optiques de la singularité

Comment utiliser la littérature pour dire l'individualité des individus et faire entendre leurs voix singulières ? Par toute une gamme de procédés littéraires,

impressionnistes, relativistes et subjectivistes, qui imprègnent tant les premiers recueils de nouvelles, marqués par un naturalisme zolien qui isole les personnages pour saisir leur intimité psychologique (« Les faux-saulniers », « La flûte ») que les fictions historiques ou archéologiques qui leur font suite et qui imitent jusqu'aux parlers du passé⁵ : ainsi dans les *Mimes*, le narrateur « perd sa vie présente » pour narrer le voyage d'un marin, l'arrestation d'une fausse marchande, l'éloge funèbre d'une morte, ou encore la prosopopée d'un miroir ou d'une ombrelle, pour faire parler l'intime dans l'antique, à la manière dont nos contemporains Gérard Macé ou Pascal Quignard donneront voix aux scribes égyptiens ou aux matrones romaines. Souvent, le narrateur délègue sa parole à des êtres réels ou imaginaires (dans « La Peste » nous lisons un témoignage imaginaire : « Moi, Bonacorso de Neri de Pitti, fils de Bonacorso » et dans « Arachné », nous revivons la légende d'Arachné de l'intérieur, à la manière dont Borges réécrira la légende du Minotaure en faisant parler le monstre dans ses *Fictions*). Neveu de Léon Cahun, conservateur de la bibliothèque Mazarine, Marcel Schwob met au service du réalisme historiographique des documents, réels ou imaginaires, et donne, par exemple « un fragment de chronique datant de la première moitié du XV^e siècle » dans « Le Papier-Rouge ». Cette imitation formelle de genres littéraires anciens ira jusqu'au pastiche avec les *Mimes*, imitées d'Hérodote (poète grec du III^e siècle dont on venait en 1891 de redécouvrir les œuvres), qui sont présentés comme une traduction.

Cette exploration de diverses formes de juxtaposition des points de vue et de polyphonie narrative trouve son expression la plus nette dans les dernières œuvres de Marcel Schwob et en particulier dans la *Croisade des enfants*, récit à plusieurs voix, mais dès *Cœur Double* (premier volume publié par un écrivain de vingt-cinq ans qui recueille des contes à dominante fantastique parus en 1890 et 1891 dans l'*Écho de Paris*), nombreux sont les procédés qui mettent en application ce subjectivisme inspiré par Schopenhauer. « J'éprouvais le désir douloureux de m'aliéner à moi-même, d'être souvent soldat, pauvre, ou marchand, ou la femme que je voyais passer, secouant ses jupes, ou la jeune fille tendrement voilée qui entrait chez un pâtissier : elle relevait son voile à demi, mordait dans un gâteau, puis, versant de l'eau dans un verre, elle restait, la tête penchée », note le narrateur des « Portes de l'Opium »⁶, indiquant l'originalité réelle du volume : le principe d'hésitation entre l'explication rationnelle et surnaturelle qui définit le genre fantastique à partir du XIX^e siècle est prolongé dans *Cœur double* par une empathie qui nous fait partager les terreurs d'un romain de l'Empire, d'un soldat de la guerre de 1870 ou d'un Maharajah indien, dont Schwob intériorise les catégories mentales et les représentations. Avec *Le Roi au masque d'or*, c'est le conte, genre littéraire objectiviste et impersonnel s'il en fut - puisqu'il suppose un narrateur omniscient et omnipotent et des personnages sans regard ni action sur le monde - qui devient un kaléidoscope, car l'*exemplum* propre au conte se trouve éclatée et renvoyée à une instance unificatrice inassignable et située dans un intouchable hors texte. Dans ce recueil de fables sans morales ni moraliste, ainsi que le suggère « La machine à parler », récit dont l'ironie anti-scientiste évoque Villiers de L'Isle-Adam, face à la raison et à la science qui veulent expliquer l'humanité par un principe unique de « ressemblance », il est simplement échu à la littérature de faire l'exaltation des « différences » et de la nature, considérée comme une puissance entropique. La littérature doit être « réaliste », c'est-à-dire enquêter avec rigueur et précision sur la diversité humaine (sociologique, historique, culturelle, etc.), mais, au lieu de projeter dans le texte le miroir aux alouettes de la ressemblance mimétique, elle se doit d'adopter un point de vue distant, presque ethnographique sur l'homme qui vise à

extraire de la chaîne causale de l'Histoire des dissemblances, noms, traces ou documents, afin de les faire *revivre* dans leur isolement et leur émiettement même. Eclairés par la préciosité du style, les détails ne sont plus les indices du réel, mais les échos d'une phrase globale dont la syntaxe est à jamais inintelligible à la raison, mais peut-être accessible à l'imaginaire s'il est vrai que « dans une seconde de vie intense nous revivons virtuellement et actuellement l'univers » :

Si vous pouvez supposer un Dieu qui ne soit pas votre personne et une parole qui soit bien différente de la vôtre, concevez que Dieu parle : alors l'univers est son langage. Il n'est pas nécessaire qu'il nous parle. Nous ignorons à qui il s'adresse. Mais ses choses tentent de nous parler à leur tour, et nous, qui en faisons partie, nous essayons de les comprendre sur le modèle même que Dieu a imaginé de les préférer. Elles ne sont que des signes, et des signes de signes. Ainsi que nous-mêmes, ce sont les masques de visages éternellement obscurs. Comme les masques sont le signe qu'il y a des visages, les mots sont le signe qu'il y a des choses. Et ces choses sont des signes de l'incompréhensible.⁷

Le biographique, espace de la contingence

C'est avant tout le genre biographique qui marquera l'assomption du différentialisme schwobien. Car dans les *Vies imaginaires*, la biographie ne se fondera plus sur un socle de lois générales, elle aura l'indifférence de Cratès vis-à-vis de la morale historique, elle ne dépendra plus de catégories kantienne⁸ mais des lois malléables de l'aventure. Le récit historique viendra non plus structurer, mais brouiller nos représentations convenues du vivant et de l'Histoire. « L'art est à l'opposé des idées générales [...] il ne classe pas, il déclasse⁹ » : au risque de la fiction se déploie un espace de trouble généralisé, une « histoire parallèle », parodie décadente de l'histoire du monde ou redistribution égalitariste des cartes. « Les hommes veulent que les hommes qu'on leur raconte soient logiques, sans s'apercevoir que la logique est la négation même d'une existence particulière¹⁰ », confirme R. de Gourmont, assurément le meilleur interprète de l'auteur des *Vies imaginaires*.

Après avoir invoqué comme modèles Boswell et surtout J. Aubrey, « qui n'éprouva jamais le besoin d'établir un rapport entre des détails individuels et des idées générales¹¹ », Schwob leur reproche de n'avoir point tiré les conséquences ultimes de cette progression vers l'individualisme absolu qui définirait notre modernité. Aux exemples des historiographes anglais de l'âge classique succède logiquement un modèle artistique, celui du peintre Hokusai, qui voulait différencier à l'infini « toute ligne tracée par son pinceau ». C'est qu'au cœur de cette spirale conduisant à différencier de proche en proche chaque atome du vivant, la biographie relève d'une véritable folie de la distinction que seule peut exprimer la *fiction*. Celle-ci, conformément au système saussurien des signes dont on sait que M. Schwob a connu les premiers travaux¹², a renoncé à la notion de vérité et de valeur de chaque élément pris individuellement. La biographie, genre traditionnellement déterministe, devient le lieu où le roman affirme la contingence¹³. Au terme de la crise épistémologique qui voit la partie supplanter le tout et l'insignifiant prendre le pas sur l'exemplaire, se trouvent donc atteints tous les paradigmes fondamentaux de la biographie historique : la distinction entre récit historique et récit fictionnel, la représentation de la vie humaine comme durée signifiante, la signification testimoniale du genre de la *vie*. « Nous ne voyons plus les lumières de la vie que comme " des petites lampes qui éclairent à peine la nuit obscure " »¹⁴ ; la biographie pratiquera alors une rhétorique de la modestie et un culte du détail, seules manières de survie du récit à l'ère des systèmes. La rédemption sera entrevue dans les

« silences du récit »¹⁵, dans le « grand nombre d'histoires que le monde ne connaîtra point¹⁶ » des victimes de MM. Burke et Hare dans la dernière nouvelle du recueil : création négative, elle ne se constituera plus sur la révérence à un sens commun, mais dans la négation de celui-ci et dans la mobilité acquise en contrepartie par l'imaginaire. Le biographe a ici pour avatar l'esclave Syrus, Ahasvérus crépusculaire et maître es fiction de Pétrone, qui se donne pour métier de raconter ces « histoires des hommes qui changent de peau¹⁷ » que « les noirs, les Syriens, les taverniers et les soldats gardiens des croix de supplice se repassaient de bouche en bouche ».

La polyphonie que manifestent *Le livre de Monelle* et surtout *La Croisade des Enfants* ne fait donc que formaliser une quête obsessionnelle de décentrement géographique, historique et existentiel. « Petit livre miraculeux » selon le mot de Remy de Gourmont, la *Croisade des Enfants* relate en effet à partir d'une obscure note latine tirée d'une chronique de l'époque de saint Louis et citée telle quelle en exergue au volume, et de quelques fragments historiographiques complémentaires, le fil des événements qui conduisirent, en 1212, des milliers d'enfants à s'embarquer pour Jérusalem et à périr en chemin, naufragés au large de la Sardaigne, abattus par la peste et les rigueurs de l'hiver, ou vendus comme esclaves en Égypte, en offrant les huit témoignages successifs d'un prêtre en rupture de ban, d'un lépreux, d'Innocent III, de trois enfants pèlerins, d'un clerc historiographe, de la petite Allys, puis du pape Grégoire IX, dont l'invocation rhétorique finale à la mer « dévoratrice et sacrée » et l'appel mystique à une salvation des corps constitue un moment d'une immense puissance évocatrice. Récit délégué à ses protagonistes dont les parures et les tons sont imités à la perfection, la *Croisade des Enfants* emprunte son dispositif narratif polyvocal à *The Ring and the Book* de R. Browning mais impressionne par sa maîtrise formelle : constitué par le prisme de huit voix distinctes et dissonantes et animée par cette passion d'autrui qui fait tout le prix de Marcel Schwob, le récit réussit à susciter le pathétique à travers la sécheresse de détails historiques exacts ou possibles ; elle constitue à ce titre une sorte de roman sans romanesque et surtout « un modèle d'écriture nomade et rhizomatique¹⁸ » selon une expression proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos des récits de Marcel Schwob.

« Le principe qui gouverne la création chez Schwob, et qui trouvera sa formulation exacte dans *Le Livre de Monelle*, pourrait s'énoncer : on n'atteint le réel qu'en se délivrant de toute fixation, sur soi ou sur l'objet. Le monde n'est pas, il est *en souffrance*. L'art consiste à aider à sa délivrance », écrit magnifiquement Pierre Jourde¹⁹. « Bâti dans les différences ; détruit dans les similitudes » dit Monelle : Marcel Schwob entreprend de résoudre ce que Giorgio Agamben nomme « le faux dilemme qui consiste à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité de l'universel¹ ». Autrement dit : d'inventer une littérature qui permette de faire revivre les êtres par la magie des mots tout en s'interdisant de construire des mythologies et résolve l'antinomie entre la nécessité d'une différenciation infinie du *propre*, la saisie de la mobilité du vivant et la construction d'un champ commun d'échange et de partage des identités singulières. Par la magie des détails et un usage relativiste du point de vue, Marcel Schwob accorde à chaque chose le miracle d'être « *ainsi* sans raison et sans justification », de devenir ce que le philosophe italien nomme une « *une singularité quelconque* », à la fois préservée comme différence et intégrée à une dynamique d'échange. Par la surprise de la fiction ou du rire (qui consiste précisément « à se laisser surprendre par une négligence des lois »²⁰) Schwob refuse de réduire les différences aux généralités par l'entremise de

la fiction (rappelons que selon de la célèbre thèse du chapitre IX de la *Poétique* d'Aristote, l'histoire est le domaine du « particulier » et de l'événementiel tandis que la littérature « relève du général »), interdit au récit historique de devenir le tombeau des choses mortes (« Ne contemple point les vies passées plus que ta vie passée. Ne collectionne point d'enveloppes vides », dit aussi Monelle), mais laisse au lecteur le loisir d'entendre les échos qui naissent par delà les siècles entre le quotidien des vivants :

Je remarque chez les hommes un nombre d'actes instinctifs et imperfectibles puisqu'ils les accomplissent depuis une dizaine de milliers d'années. [...] J'estime infiniment au-dessus des exceptions pratiques ou intellectuelles que vous pouvez apercevoir un morceau de pain à croûte brune retrouvé dans un sarcophage d'Egypte ou une humble écuelle phénicienne, pareille à celles que tournent encore pour vous les potiers de Provence. Une telle force de tradition et d'instinct représente peut-être l'unique chance qu'a la race humaine de laisser d'elle quelque souvenir à travers l'universelle destruction des choses²¹.

La biographie substitue ainsi à l'ambition mimétique de l'Histoire (pourfendue par la fragmentation, la diversion, le mensonge, l'ambivalence, l'allusion, pour pouvoir être remembrée par l'imaginaire), un long poème souvent obscur de noms propres.

Du bovarysme à l'aliénation heureuse

La philosophie pessimiste de l'histoire et une vision sceptique de la capacité de la raison à comprendre l'homme sont ainsi contrebalancée par une mystique panthéiste, une éthique holiste de la « participation par le sentiment [et le] dépouillement de soi²² » et le rêve d'une littérature collective (« une des gloires de Flaubert sera d'avoir senti si vivement que la grande force de création vient de l'imagination obscure des peuples et que les chefs-d'œuvre naissent de la collaboration d'un génie avec une descendance d'anonymes » écrit Marcel Schwob dans sa préface aux *Trois contes*). De même que l'homme peut passer de la terreur à la pitié, l'empathie consistant à « s'aliéner à soi-même » et dont le modèle est cet esclave fasciné par les « hommes qui changent de peau » ouvre la voie à la connaissance et donc à l'espoir. Cette quête d'aliénation porte un nom que le philosophe nietzschéen Jules de Gauthier inventa en 1892 et rendra célèbre : le bovarysme.

Pour Marcel Schwob comme pour Jules de Gauthier, le bovarysme est avant tout le « pouvoir départi à l'homme de se croire autre qu'il est »²³. Souvent pathologique, le bovarysme tient, pour le philosophe, à un dérèglement qui atteint un homme saturé par des quantités d' « images-notions » qui ne deviendront pas chez lui des « images-réelles » et donc à un divorce entre existence et connaissance : nous ne pouvons nous concevoir dans la globalité le monde « l'existence phénoménale demeure donc la seule réalité donnée ». Proche de Jules de Gauthier, pour lequel la construction de la vérité et du réel passe par des processus rationnels d'association d'éléments originellement dissociés²⁴, Marcel Schwob analyse lui aussi le bovarysme en des termes que la pensée moderne qualifierait de « philosophie de l'esprit » : « la différence et la ressemblance sont des points de vue » puisque « la ressemblance est le langage intellectuel des différences, que les différences sont le langage sensible de la ressemblance »²⁵. Le bovarysme est avant tout une maladie de l'âme, et une pathologie *littéraire*, en particulier lorsqu'il conduit à la substitution de la bibliothèque à la vie, à la manière de Des Esseintes qui abandonne dans *À Rebours* le réel historique concret au profit de l'univers intertextuel comme les autres émules de Don Quichotte :

Imaginons donc un être dont le cerveau soit hanté de fantômes qui ont une tendance à la réalité, comme les images ont une tendance hallucinatoire, et qui, en même temps, ne soit pas encore doué de la volonté nécessaire pour agir, ou pour projeter ses fantômes après avoir lutté contre eux. Je pense que cet être n'est pas rare, et qu'il représente même un moment de l'évolution intellectuelle de beaucoup d'artistes de notre temps. L'intelligence et l'esthétique intérieure se forment bien plus tôt que la volonté. Pour produire une œuvre d'art, il faut que la volonté ait atteint son développement. Auparavant les créations ou les fantômes de l'artiste, puisqu'il ne peut pas encore les réaliser esthétiquement, s'interposeront entre lui et la société, l'isoleront du monde, ou il les introduira dans l'univers, à la manière de Don Quichotte, qui n'a point d'autre folie que celle-là.²⁶

Ailleurs, Marcel Schwob, reprenant une expression d'Ibsen, parlera de « ces êtres fantastiques qui naissent dans les chambres de notre cœur et de notre cerveau » et affirmera « je vois tous les pauvres êtres romantiques éclos dans la tête de Mme Bovary ou de Frédéric Moreau les assujettir et les mener à la mort ou au lamentable ennui de la vie ». Il fera du bovarysme une forme de drogue dans « Les portes de l'opium », moquera le Major Stede Bonnet, qui « afin d'être pirate à sa fantaisie, [...] fut contraint de devenir véritablement pirate²⁷ », et termine dans la vie éponyme « pendu comme larron et pirate » sans avoir commis le moindre larcin. L'auteur des *Vies imaginaires* dénoncera Cecco, qui « répéta cent fois qu'il n'était plus le pauvre frère Henri, mais noble, seigneur d'Arcidosso et de Montegiovi, plus riche que Dante et meilleur poète²⁸ » en une mise en accusation qui s'étend d'ailleurs vite à tout discours qui ambitionne d'emprisonner le sens du réel par un modèle pré-construit, qu'il soit arguties théologiques justifiant la potence (fin de la « Vie de Stede Bonnet, Pirate par humeur »), papyrus où Héraclite a inscrit le nom de Dieu (« Vie d'Érostrate, Incendiaire »), formule de nécromancie (« Vie de Septima, Incantatrice »), talisman conférant une prétendue immortalité (« Vie de Sufrah, Géomancien »), confidences qui conduisent Jeanne au bûcher (« Nicolas Loyseleur ») ou encore fable romanesque (« [ayant formé] le projet de mettre à exécution les aventures composées », Pétrone y perdra la vie).

Pourtant, par delà l'analyse d'un moment historique postromantique où le bovarysme est devenu une épidémie, la quête d'autrui est avant tout une valeur, tant chez Schwob que chez Jules de Gauthier. L'auteur des *Mœurs des diurnales* s'en prendra on le sait à plusieurs reprises au narcissisme de certains de ces contemporains romanciers, visant ce que nous appellerions aujourd'hui l'autofiction²⁹, au point de faire de laisser à penser, que, comme l'écrit Pierre Jourde, « la culpabilité est inhérente à l'identité. Être soi-même est une faute »³⁰. Nul ne se connaît lui-même affirme Marcel Schwob (qui prétend au demeurant dans la préface des *Vies imaginaires* que le projet socratique relève d'un « patrimoine commun de l'humanité » fort peu intéressant³¹) et le seul moment où nous nous possédons notre vrai visage est celui de notre mort, tel ce Roi au masque d'or dans le conte du même nom, guéri de la lèpre qui lui déformait le visage, mais à son dernier souffle : « Sans doute le sang de son cœur qui avait jailli par ses yeux avait guéri sa maladie. Et il est mort, pensant avoir un masque misérable. Mais, à cette heure, il a déposé tous les masques, d'or, de lèpre et de chair. »³². Au contraire, le bovarysme en tant qu'il nous conduit à nous projeter dans autrui est une forme de pitié puisque « s'il y a un instinct égoïste de la conservation de l'individu ; il y a aussi le besoin des autres êtres, parmi lesquels l'individu se meut. Le cœur de l'homme est double ; l'égoïsme y balance la charité ; la personne y est le contrepoids des masses ; la conservation de l'être compte le sacrifice aux autres ; les pôles du cœur sont au fond du moi et au fond de l'humanité »³³. Autrement dit : Marcel Schwob

partage l'affirmation de Jules de Gauthier, issue de Schopenhauer, selon laquelle la croyance est simplement la notion que nous nous faisons de la vérité et qui vient nous diriger, puisqu'il n'y a pas de vérité objective, mais des rêves de vérité, gouvernés par une utilité humaine. Mais, de même que Jules de Gauthier qui fera du bovarysme un moteur de l'évolution sociale puisque la construction de modèles est le principe de toute transmission intergénérationnel, Marcel Schwob conçoit l'empathie que nous pouvons éprouver à l'égard de toute créature comme la seule manière de rendre la vie digne d'être vécue et connaître le monde, qui ne mérite pas d'être vécu s'il ne s'agit que de relever des identités et rester seul dans sa chambre : « j'ai autant de pitié pour ce petit coquillage de nacre que pour moi-même », et « toutes choses sont égales sont égales devant le Seigneur [...] il n'y a point à ses yeux de pierres, ni de plantes, ni d'animaux, ni d'hommes, mais des créations » dira le pape Grégoire IX dans *La Croisade des enfants*. Et comme Jules de Gauthier, Marcel Schwob fait du mouvement de projection dans autrui l'essence même de vie : « toute réalité vivante est soumise à la nécessité, - s'étant conçue de quelque façon afin de se former, - de se concevoir autre et de se différencier quelque peu d'elle-même pour persister dans l'existence », affirme le philosophe avant de citer un Nietzsche que ne renierait pas Monelle « “ Qu'il faille que je sois lutte, devenir et but et contradictions des buts ” »³⁴.

Il incombe alors à la littérature laisser parler le chatolement mystérieux et contradictoire du monde³⁵ pour que se développe à l'infini le négoce des signifiants, abolissant les frontières entre le soi et le non soi³⁶, les mystérieux transferts entre les dieux et leurs créatures, les dialogues étranges des vies et des auteurs, libre échange de fragments, « dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion³⁷ », selon la si belle définition donnée par Barthes de ses propres « biographèmes ».

*Uccello ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur multiplicité et de l'infini de ses lignes ; de sorte qu'il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armures noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel*³⁸.

Dans les *Vies imaginaires*, la dispersion des éons devient ainsi un rêve gnostique de réunion dans un corps global que figure le recueil par le croisement infini des symétries possibles inventées par le lecteur qui « construit presque autant que l'auteur : seulement il bâtit entre les lignes », comme le rappelle *Il libro della mia memoria*. Selon cette palingénésie évoquée dans « Empédocle, évocateur des morts », les noms se diffractent en une infinité d'autres noms, puisqu'ils sont, on s'en souvient, « signes de signes ». Assemblés par Morphiel à partir de morceaux hétérogènes de corps, puis disséqués à l'autre bout du recueil et du temps par le docteur Knox, les vingt et un autres personnages peuvent être regardés comme les avatars³⁹ d'un unique Empédocle et ouvrent eux-mêmes, dans les syncopes du récit, une infinité d'autres biographies romanesques :

*Ainsi Diogène Laërce nous apprend qu'Aristote portait sur l'estomac une bourse de cuir pleine d'huile chaude et qu'on trouva dans sa maison, après sa mort, quantité de vases de terre. Nous ne saurons jamais ce qu'Aristote faisait de toutes ces poteries*⁴⁰.

« Nous ne saurons jamais » : le récit fictionnel et son ontologie supplétive commencent là où aboutit la crise épistémologique de la représentation. Comme Mallarmé, Schwob propose simultanément le démontage et la recomposition du monde. La rédemption entrevue dans les silences du récit ne résidera plus sur la révérence à un sens commun, mais dans la négation de celui-ci et dans la mobilité acquise en contrepartie par l'imaginaire, abolissant les frontières entre le possible et le réel (« Du réel au possible, il y a la distance d'un nom ; le possible, qui n'a pas de nom, pourrait en avoir un et le réel souvent s'est aboli sous l'anonyme. » dira Remy de Gourmont dans *Le Livre des Masques*) et nourrissant ce vieux rêve de réunion des êtres dans un corps global par un échange infini des étants⁴¹, désir de métempsychose qui traversa Marcel Schwob comme il hanta ses maîtres De Quincey et Baudelaire.

* * *

On ne saurait que donner raison aux filiations qui font, à jute titre, de Borges et des écrivains postmodernes des héritiers des spéculations schwobiennes sur le point de vue et l'identité des acteurs réels de l'Histoire. Pour l'histoire littéraire, les contes et nouvelles de Marcel Schwob sont les héritiers du projet symboliste de recomposition sémantique du réel par la subjectivité des représentations (c'est ce que l'auteur des *Vies imaginaires* nomme le réalisme « impressionniste⁴² ») comme ceux de l'idée, acquise au contact de Michel Bréal et de Ferdinand Saussure, que le savoir se pensera désormais par la métaphore linguistique et qu'il faut confronter tout grand récit à sa relativité épistémologique et à son instabilité ontologique⁴³. Mais loin de constituer des univers-îles autoréférentiels, les mondes possibles inventés par Marcel Schwob se dégagent des apories de la fin de siècle au profit d'une réconciliation de la littérature et de la vie. A un moment de l'histoire littéraire où le champ des lettres s'est affirmé avec tant d'autonomie qu'il en devient un univers substitutif ou un champ symbolique autosuffisant et non plus une médiation orienté vers la compréhension du monde, Marcel Schwob a tenté de proposer un modèle de réengagement. Celui-ci passe par une enquête proprement anthropologique (celle de l'essayiste, celle du voyageur celle du journaliste, celle de l'historien) et égalitariste (puisque « aux yeux du peintre le portrait d'un homme inconnu par Cranach a autant de valeur que le portrait d'Erasme. Ce n'est pas grâce au nom d'Erasme que ce tableau est inimitable »⁴⁴) et tournée vers le dehors, c'est-à-dire vers des genres, des espaces et des questions nouvelles.

Inassimilable à une figure tentée par l'abstraction du Symbolisme ou les délices du formalisme, Marcel Schwob est donc bien plus qu'un érudit de bibliothèque et un écrivain élitiste. « Le désir d'étrangeté » (« Les portes de l'opium ») qui anime Marcel Schwob ne manifeste pas une attraction décadente pour le *bizarre* mais relève d'une forme d'humanisme : la quête insatiable de « différences » est une soif de visages nouveaux. Certes, la lecture a été pour un homme malade « le triomphe de tant d'heures mauvaises » comme le proclame l'ex-libris qu'il fit faire à Grandjouan, et, certes Marcel Schwob n'est pas innocent d'une fascination pour ces extrêmes irréconciliables que sont la pègre ou les milieux anarchistes. Certes, l'auteur des *Mœurs des diurnales*, traité de journalisme satirique n'est pas exempt d'un certain dandysme et du sentiment de la supériorité de l'écrivain sur le bourgeois. Certes, la médiation de l'intertexte reste centrale à tout départ, au double sens de voyage et de distinction, schwobien. Mais il faut faire de l'isolement individualiste et l'ironie de l'auteur des *Mœurs des Diurnales* non une solution mais un problème central pour un écrivain conscient des dangers que la réduction de l'espace littéraire à la réécriture et

à l'introspection narcissique fait courir à la *littérature*, comprise dans son acception humaniste : « On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés ; plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles », commente Marcel Schwob en historien lucide de sa fin de siècle⁴⁵.

À ce narcissisme « artiste », « c'est une vérité universelle pour toutes les œuvres dignes de ce nom qu'elles ont été suggérées par la nature, par la vie, par la réalité. Il n'y a pas de grande création poétique [...] dont la force n'ait été puisée dans l'éternelle source d'énergie qu'est le monde extérieur », répond Marcel Schwob, qui plaça toute sa vie sa foi dans notre pouvoir de regarder et de comprendre l'*autre*. Écoutons ainsi Marcel Schwob devenir samoan un beau soir de décembre 1901, aux antipodes du Paris des Décadents :

*J'apprends diligemment le samoan et en deux jours je puis déjà causer un peu. J'ai deux noms : Sivopa et Tusitala, parce que j'écris des histoires. Les filles passent leur temps à chanter, à mimer des danses de mains, et à rire. Les enfants sont beaux comme les enfants chinois. Il a fallu déjà promettre de tusi (écrire) une tala (histoire) avec les noms de toutes ces teina (jeunes filles), mesdemoiselles Titiu, Lola et autres. En échange la soirée se passe en chansons improvisées en mélodie sur le tusitala. Les voix s'accordent avec des harmoniques graves ; la chanson est triste et lente dans les demi-ténèbres, parfois éclairées par le feu d'une cigarette de Samoa roulée dans une feuille de bananier ; et la lune voilée marque un immense coutelas d'argent qui flotte sur le Pacifique.*⁴⁶

L'œuvre critique et journalistique, des *Lettres parisiennes* envoyées aux lecteurs nantais du *Phare de la Loire* aux enquêtes historiques sur la condition des marginaux au Moyen-âge, proclament l'engagement de Marcel Schwob dans idéal politique fondé sur l'observation des particularités culturelles et individuelles et la conscience du caractère central dans une démocratie de l'articulation entre l'« instinct égoïste de la conservation de l'individu » et « le besoin des autres êtres, parmi lesquels l'individu se meut ». *Mutatis mutandis*, les recueils de contes et de nouvelles s'emparent du même thème : comment sortir des prisons intérieures que sont « ces êtres fantastiques qui naissent dans les chambres de notre cœur et de notre cerveau », quelles limites donner à l'individualisme, comment surmonter cet « instinct égoïste de la conservation de l'individu » et, subséquemment, la tentation de l'anarchie, comment faire des rêveries et des fables artistiques des sources d'émancipation et non des prisons fictionnelles, comment concilier l'engagement terrestre et le désengagement propre à l'art ? Telles sont les questions qu'adressent l'auteur des *vies imaginaires* au pessimisme littéraire et l'individualisme social de notre temps.

Alexandre Gefen

¹ L. Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, in *Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de D. Bougnoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2000, t. II, p. 881.

² H. Clouard, *Histoire de la littérature française*, Paris, Albin Michel, 1942, t. I, p. 145.

³ Voir l'article de Jean-Marie Seillan : « Marcel Schwob aux îles Samoa. De l'écriture du voyage au voyage dans l'écriture » in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Ch. Berg et Y. Vadé, Seyssel, Champ Vallon, collection « Essais », 2002.

⁴ *Journal*, 26 juillet 1894.

⁵ Dans « Les Routiers » (*Cœur double*) par exemple : « Mais le 12 juillet de cette année (1392), comme nous partions de Saignes, qui est devers Mauriac, pour aller à Arches, nous trouvâmes de la compagnie dans une taverne de ces montagnes. C'est un hôtel où on fait mince chère, à l'enseigne du « Pourcelet » ; et la chopine de vin y est si dure qu'elle vous fait peler la bouche ». *Cœur double*, in Marcel Schwob, *Œuvres* (textes réunis et présentés par A. Gefen), Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 145.

⁶ « Les Portes de l'Opium », *Cœur double*, in *op. cit.*, p. 104.

⁷ « La différence et la ressemblance » (préface au *Roi au masque d'or*), *Spicilège*, in *op. cit.*, pp 623-624..

⁸ On sait le travail de relativisation des absolus kantien en œuvre dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* (œuvre de Thomas de Quincey que Schwob traduit en omettant les notes, ce qui accentue encore l'humanité du philosophe).

⁹ M. Schwob, « L'art de la biographie » (préface aux *Vies imaginaires*), *Spicilège*, in *op. cit.*, p. 629.

¹⁰ R. de Gourmont, « Marcel Schwob », *Le Livre des Masques*, II, Paris, Mercure de France, 1898, p. 156.

¹¹ M. Schwob, « L'art de la biographie », in *op. cit.*, p. 630.

¹² Voir sur ce point l'article de Ch. Berg, « " Signes de signes " : Marcel Schwob et le " rapport mystérieux des signes " », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Ch. Berg et Y. Vadé, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2002, p. 102-116.

¹³ Dans *Le Roman célibataire, d'À Rebours à Paludes* (Paris, José Corti, 1996), J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois et J. Paque, attribuent au Schwob du *Livre de Monelle* une contribution essentielle à l'invention d'un modèle de roman effiloché et émietté où le narrateur devenant simple témoin se retire dans une contemplation distanciée du monde (« Dépourvu d'épaisseur, ce personnel dont les unités sont interchangeables donne à voir le pur arbitraire de la création » écrivent-ils par exemple à propos de *Paludes*).

¹⁴ R. de Gourmont, « Marcel Schwob », *Le Livre des Masques*, II, *op. cit.* p. 158.

¹⁵ Sur ce point, voir mon article « Marcel Schwob et les " silences du récit " », Journée d'études « Les blancs du texte », G.R.E.S.I.L., Université du Maine, 10 décembre 2004, actes à paraître.

¹⁶ M. Schwob, « Vie de MM. Burke et Hare, assassins », *Vies imaginaires*, in *op. cit.*, p. 439. On se souvient aussi que l'obsession de totalisation et d'abstraction fait oublier sa femme à Uccello, qui « se tut et mourut » (p. 404).

¹⁷ Voici cette scène initiatique dans son intégralité : « Syrus le conduisit dans les bains d'esclaves, les cellules de prostitués. Aux portes de la ville, entre les tombes, il lui raconta [à Pétrone] les histoires des hommes qui changent de peau, que les noirs, les Syriens, les taverniers et les soldats gardiens des croix de supplice se repassaient de bouche en bouche » (*Id.*, « Vie de Pétrone, Romancier », in *Vies imaginaires*, in *op. cit.*, p. 390).

¹⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minit, 1980, p. 34. Les deux philosophes reprochent néanmoins à *La Croisade des enfants* « une unité gardée », une « unité pivotante » (*ibid.*, p. 35).

¹⁹ « L'amour du singulier » in *op. cit.*, p. 35.

²⁰ « Le Rire », *Spicilège*, in *op. cit.*, p. 626

²¹ « La différence et la ressemblance », *Spicilège*, in *op. cit.*, p. 621-622.

²² J'emprunte ces analyses du climat des années 1890 aux réflexions de M.-L. Bancquart sur A. France, qui insiste sur le rôle d'Ibsen et de Dostoïevski (Notice du *Puit de sainte Claire*, *Œuvres* d'A. France, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », t. II, 1987, p. 1274).

²³ Jules de Gauthier, *Le Bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 13, c'est Gauthier qui souligne.

²⁴ Jules de Gauthier évoque « une réalité située dans le devenir et dont l'essence est le mouvement » (*ibid.*, p. 295) et affirme « la réalité, dont l'essence est le devenir, la diversité et le changement, a pour origine et moyen la

croissance en une vérité objective qui aspire à absorber dans l'immobile, l'unique et l'immuable, la variété des apparences » (*ibid*, p. 297).

²⁵ « La différence et la ressemblance », *in op. cit.*, p. 623.

²⁶ « La perversité », *Spicilège*, *in op. cit.*, p. 619.

²⁷ « Vie du Major Stede Bonnet, Pirate par humeur », *Vies imaginaires*, *in op. cit.*, p. 436.

²⁸ « Vie de Cecco Angiolieri, Poète haineux », *Vies imaginaires*, *in op. cit.*, p. 400.

²⁹ « La maladie du siècle commença. On voulut être aimé pour soi-même. [...] Les autobiographies vinrent au jour sous toutes les formes » note Schwob dans « La terreur et la pitié », *in Spicilège*, *i, op. cit.*, p. 613.

³⁰ « L'amour du singulier » *in op. cit.*, p. 28.

³¹ « L'art de la biographie », *Spicilège*, *in op. cit.*, p. 629.

³² *Le Roi au masque d'or*, *in op. cit.*, p. 213.

³³ « La terreur et la pitié », *Spicilège*, *in op. cit.*, p. 608.

³⁴ Jules de Gauthier, *Le Bovarysme*, *op. cit.*, p. 307 ; c'est *Ainsi parlait Zarathoustra* qui est cité.

³⁵ « L'artiste suppose la liberté, regarde le phénomène comme un tout, le fait entrer dans sa composition avec ses causes rapprochées, le traite comme s'il était libre, lui-même libre dans sa manière de la considérer », proclame Schwob dans « La terreur et la pitié » (préface à *Cœur double*) *Spicilège*, *in op. cit.*, p. 614.

³⁶ Sur la dialectique schwobienne de la ressemblance et de la différence, voir bien sur dans *Spicilège* l'essai du même nom, à l'origine destiné à servir de préface à la parabole biblique du *Roi au masque d'or*.

³⁷ *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes* de Roland Barthes, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995-1996, t. III, p. 1045.

³⁸ « Vie de Paolo Uccello, Peintre », *Vies imaginaires*, *in op. cit.*, p. 403.

³⁹ C'est d'ailleurs le nom d'un personnage de la « Vie de Morphiel, Démiurge ».

⁴⁰ « L'art de la biographie », *in op. cit.*, p. 631. Schwob poursuit : « Et le mystère en est aussi agréable que les conjectures auxquelles Boswell nous abandonne sur l'usage que faisait Johnson des pelures sèches d'orange qu'il avait coutume de conserver dans ses poches ».

⁴¹ Vœu dont se souviendra Roland Barthes : « Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des " biographèmes " [...] une vie " trouée ", en somme » (*Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 1045).

⁴² « Le vrai réalisme », écrit Schwob, « n'a pas de prétentions scientifiques, [il ne] recherche pas le lien des causes efficientes. Ce sera l'impressionnisme ; il s'agira d'imiter la nature dans les formes que nous saisissons en elle » (« Le Réalisme », *in op. cit.*, p. 830).

⁴³ « La négation d'une histoire unilatérale et totalisante alliée à l'érudition historique aboutit donc à une vertigineuse pluralisation des points de vue, des aspects, des particularités, des langages et des modes de récits » conclut également Y. Vadé (« L'histoire en miettes » in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Ch. Berg et Y. Vadé, Champ Vallon, coll. « Essais », 2002, p. 230).

⁴⁴ « L'art de la biographie », *in op. cit.*, p. 633.

⁴⁵ « Les Portes de l'Opium », *Cœur double*, *in op. cit.*, p. 104.

⁴⁶ *Voyage à Samoa*, 30 décembre 1901, *in op. cit.*, p. 1230.