Figures paradoxales de l'auteur dans l'œuvre de Marcel Schwob

Agathe Salha

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1267>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.1267

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2004

Pagination : 99-113

ISBN : 2-9518254-3-9

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Agathe Salha, « Figures paradoxales de l'auteur dans l'œuvre de Marcel Schwob », *Recherches & Travaux* [En ligne], 64 | 2004, mis en ligne le 20 mai 2019, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1267> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1267>

Figures paradoxales de l'auteur dans l'œuvre de Marcel Schwob

La courte vie de Marcel Schwob, né en 1867 et mort en 1905, illustre apparemment les paradoxes de la figure de l'écrivain à la fin du XIX^e siècle¹. Prometteur d'une conception extrêmement exigeante de la littérature à laquelle il s'est entièrement consacré, Marcel Schwob a vécu une existence confinée, frappée par la maladie, cloîtrée entre les murs couverts de livres de son appartement et de la Bibliothèque nationale. Comme des Esseintes cependant, héros de Huysmans et incarnation contemporaine de la décadence, Schwob a été hanté par la tentation de tous les ailleurs. Ses pastiches d'œuvres antiques, ses travaux sur Villon, sa passion pour le théâtre élisabéthain et les romanciers anglais du XVIII^e siècle révèlent une difficulté à vivre dans son époque et à être un véritable contemporain. Au goût du dépaysement historique, s'ajoute chez lui celui du dépaysement géographique, le rêve exotique de l'aventure qui l'entraîne dans le sillage de Robert-Louis Stevenson : après avoir correspondu avec le grand romancier anglais, traduit, célébré et fait connaître son œuvre en France, Marcel Schwob vieillissant et malade entreprend un voyage aux îles Samoa où Stevenson est enterré, et d'où il reviendra lui-même quasi agonisant. Mais ce voyageur imaginaire est avant tout un homme de lettres qui a connu et fréquenté toute la sphère lit-

1. Sur la vie de Marcel Schwob, deux biographies ont été publiées. La plus ancienne est de Pierre Champion, ami et contemporain de l'auteur (*Marcel Schwob et son temps*, Paris, Bernard Grasset, 1927). La seconde intéresse notre propos par son titre qui souligne la dimension autobiographique des *Vies imaginaires* (Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le Cherche-Midi, 2000).

téraire de son époque : assidu aux mardis de Stéphane Mallarmé, il a été l'ami d'André Gide, Jules Renard, Remy de Gourmont, Colette, Paul Valéry et Alfred Jarry. Marcel Schwob a donc vécu dans et par les livres. Il laisse une œuvre importante, mais que sa variété rend difficile à cerner : traductions, ouvrages érudits sur l'argot, préfaces et essais critiques, plusieurs recueils de nouvelles forment l'essentiel de sa production marquée par l'inachèvement et le morcellement et presque d'emblée vouée à l'obscurité².

Dans cet ensemble, les *Vies imaginaires* est sans doute l'un des titres les plus connus, souvent salué comme le texte majeur de Marcel Schwob. Il paraît en 1896, la même année qu'un recueil d'essais critiques intitulé *Spicilège* et que *La Croisade des enfants*, court récit sur l'échec d'une croisade d'enfants au Moyen Âge. Les *Vies imaginaires* rassemblent une quinzaine de biographies de personnages authentiques qui vont d'Empédocle, philosophe et thaumaturge grec du V^e siècle avant Jésus-Christ, à MM. Burke et Hare, assassins anglais du XIX^e siècle. D'abord parues isolément en revue, les *Vies* sont ordonnées selon une trame historique et géographique. Schwob évoque successivement l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance puis l'époque moderne. La progression temporelle se double d'une progression spatiale qui déroule les grands foyers de l'histoire de la civilisation : la Grèce, Rome et l'Orient, l'Europe continentale puis l'Amérique et le monde anglo-saxon.

Le recueil suit donc le cours majestueux d'une histoire universelle, mais il s'écarte systématiquement des choix de la tradition : il mentionne Empédocle plutôt que Socrate, Pétrone plutôt qu'Auguste ou Cicéron. Contredisant le modèle hagiographique, Schwob raconte la vie de Frate Dolcino, moine hérétique, et passe sous silence celle de saint François d'Assise. Les biographies d'artistes obéissent au même principe iconoclaste : dans la vie de Cecco Angiolieri, poète contemporain de Dante, l'auteur de la *Divine comédie* n'apparaît qu'au second plan ; de même, Ben Jonson et William Shakespeare s'effacent derrière un obscur acteur nommé Gabriel Spenser. L'époque moderne, enfin, est réduite à des biographies de pirates ou d'assassins. Le champ biographique exploré par Schwob mêle donc des mal-fauteurs et des artistes, des poètes, des philosophes et des mystiques et com-

2. Jules Renard qui a été l'ami de Marcel Schwob note à son propos dans son *Journal* : « Hier soir, Schwob et moi, nous étions désespérés, et j'ai cru, un moment, que nous allions nous envoler par la fenêtre comme deux chauves-souris. Nous ne pouvons faire ni du roman, ni du journalisme. Le succès que nous méritons, nous l'avons eu. Est-ce que nous allons recommencer éternellement de l'avoir ? Les éloges qui nous faisaient plaisir, maintenant nous laissent froids. On nous dirait : « Voici de l'argent : retirez-vous quelque part pour écrire un chef-d'œuvre, et vous êtes sûrs de l'écrire si vous le voulez » : nous ne voudrions pas. » (Cité par Sylvain Goudemare dans *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, op. cit., p. 147.)

pose une histoire marginale, inscrite dans les creux et les oublis de la mémoire collective. La part d'invention y est à peu près nulle puisque toutes les biographies sont appuyées sur des sources et l'ouvrage est donc difficile à situer entre histoire et fiction. L'auteur apparaît comme un érudit, fouilleur de bibliothèques et esprit original, plutôt que créateur. Ce statut qui assimile l'auteur à un copiste et à un compilateur est cependant démenti par le titre du recueil qui renvoie à l'imaginaire et à la fiction. Nous proposons de résoudre cette contradiction en interprétant les *Vies imaginaires* comme une autobiographie fictive qui ne relèverait pas de la confession, mais d'une mise en scène ludique et ironique de la « figure de l'auteur » telle que la définit Maurice Couturier :

Le *Dictionnaire historique de la langue française* nous rappelle que le mot latin *figura* « est formé sur le radical de *ingere* "modeler (dans l'argile)" qui a abouti en français à *feindre* ». Le portrait *in figura* de la Renaissance était une feinte d'un genre particulièrement hardi : pour contourner le (relatif) interdit qui régnait jusqu'alors sur l'autoportrait, des peintres, comme Dürer notamment, n'ont pas hésité à se peindre sous les traits d'un saint ou encore du Christ [...]. L'artiste soucieux de dissimuler son irrépressible narcissisme, se camoufle tout en s'affichant sous les traits d'un figurant dont l'image exemplaire fait loi dans son espace culturel³.

La référence à l'autoportrait déguisé et au camouflage nous paraît particulièrement utile pour l'interprétation du texte de Schwob où les modèles glorieux du Christ et des saints apparaissent désormais sous les traits dévoyés de pirates, d'incendiaires ou d'assassins. Ce jeu paradoxal d'un auteur modeste et cependant omniprésent dans son œuvre illustre ce que Maurice Couturier désigne comme la contradiction fondamentale de l'auteur moderne partagé entre le désir d'apparaître et celui de se dérober, le fantasme de l'effacement et la volonté d'imposer sa loi au lecteur en l'attirant sur ses traces dans « un processus d'enquête et d'identification⁴ ». C'est donc en suivant ce fil rouge de la figure de l'auteur que nous allons parcourir le savant dédale des *Vies imaginaires*.

Portrait de l'auteur en biographe

La préface

La première hypostase de l'auteur est le biographe dont Schwob dresse le portrait dans la préface des *Vies imaginaires* :

3. Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 21-22.

L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai; il doit créer dans un chaos de traits humains. Leibniz dit que pour faire le monde, Dieu a choisi le meilleur parmi les possibles. Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique. [...] De patients démiurges ont assemblé pour le biographe des idées, des mouvements de physionomie, des événements. Leur œuvre se trouve dans les chroniques, les mémoires, les correspondances et les scolies. Au milieu de cette grossière réunion le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création⁵.

Cette définition de l'art du biographe assigne à l'auteur des *Vies imaginaires* un statut doublement singulier. Il ne revendique plus le modèle du créateur, mais celui d'«une divinité inférieure» dont l'art est celui du choix parmi des textes déjà écrits⁶. En même temps, l'auteur n'apparaît pas davantage comme le garant d'une quelconque vérité que ses sources auraient pour fonction d'attester. Au contraire, les *Vies imaginaires* concilient la plus grande fidélité à la tradition historique et littéraire dont certains textes sont cités littéralement, et la plus grande infidélité, dans une démarche mystificatrice. Par cette tension essentielle entre la modestie du biographe qui s'efface derrière d'autres textes et sa volonté de manipuler son lecteur, l'auteur des *Vies imaginaires* rejoint les multiples figures qui composent son recueil et dont le dénominateur commun apparent est d'incarner à la fois la clandestinité et l'illégalité⁷.

Un narrateur insituable

Le biographe se manifeste tout au long des *Vies imaginaires* à travers la voix du narrateur. Celui-ci intervient en effet régulièrement, tantôt pour mentionner ses sources, tantôt pour confronter plusieurs versions antérieures, tantôt enfin pour les démentir et imposer sa propre version des faits, mais sans jamais justifier ses choix. Il affecte en outre l'assurance du discours historique en notant avec une égale froideur les événements les plus invraisemblables. La vie de Cyril Tourneur, obscur dramaturge anglais de l'époque élisabéthaine, montre bien ce parti pris :

5. Marcel Schwob, *Les Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1957, p. 16.

6. Le biographe se rapproche ici de l'éditeur au sens anglais du terme. L'éditeur est en effet celui qui recueille les textes et les présente au public après les avoir éventuellement remaniés (Cf., Maurice Couturier, *op. cit.*, p. 52-55.)

7. Dans son *Histoire universelle de l'infamie* publiée en 1935 et dont Schwob est une source avouée, Borges réunit ces deux notions sous le terme d'infamie, employé dans son sens étymologique qui désigne à la fois l'absence de gloire ou d'illustration et l'abjection, la bassesse, le mal.

Cyril Tourneur naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée. On trouve la preuve de son origine divine dans l'athéisme héroïque sous lequel il succomba. Sa mère lui transmit l'instinct de la révolution et de la luxure, la peur de la mort, le frémissement de la volupté et la haine des rois; il tint de son père l'amour de se couronner, l'orgueil de régner et la joie de créer; tous deux lui donnèrent le goût de la nuit, de la lumière rouge et du sang.

La date de sa naissance est ignorée; mais il parut dans une journée noire, sous une année pestilentielle⁸.

Ce contraste entre l'objectivité affichée d'un discours « scientifique » et la nature des faits rapportés contribue à frapper d'incertitude les *Vies imaginaires*. Il rejaillit d'une biographie à l'autre et les figures improbables de Cyril Tourneur ou d'Empédocle attirent dans leur aura fantastique les destins plus banals de Katherine la Dentellière, prostituée du Moyen Âge, ou d'Alain le Gentil soldat en rupture de ban. Cette « fictionnalisation » affecte également les figures historiques les plus connues que Marcel Schwob fait systématiquement apparaître à l'arrière-plan de ses biographies.

La présence affichée du narrateur est donc trompeuse et brouille les frontières entre histoire et fiction. Elle se double d'une absence remarquable sur le terrain traditionnel de l'explication psychologique ou morale. Le narrateur se contente d'égrener une suite de détails et d'anecdotes sans établir de hiérarchie entre eux. Proches de la notice par leur sécheresse narrative, les *Vies* présentent une accumulation désordonnée d'instantanés et de traits divers et le biographe renonce apparemment à transformer l'existence humaine en un système cohérent qui se conformerait à un quelconque modèle de la personne. Dans ces vies atomisées, chaque détail est digne d'intérêt parce qu'aucun n'a le pouvoir de révéler la vérité du personnage. La composition interne des biographies reflète d'ailleurs celle du recueil qui réduit la tradition historique à une série de destins individuels dissemblables et discontinus. Marcel Schwob justifie ce choix dans la préface en opposant la science, qui ignore les individus, à l'art qui ne s'occupe que de faits individuels. Inversant la démarche d'intégration qui est celle de l'historien, le biographe, pour être un artiste, doit selon lui procéder par différenciation. « Il ne classe pas », écrit Schwob, « il décline »⁹.

Les *Vies imaginaires* produisent cependant une impression d'unité grâce à des échos symboliques qui interviennent à l'intérieur de chaque biographie, mais aussi d'une vie à l'autre et suggèrent des liens mystérieux entre les différents personnages. Le recueil est ainsi traversé d'un mouvement contradic-

8. *Op. cit.*, p. 141.

9. *Ibid.*, p. 9.

toire de diversité et d'unité, de réduction de chaque Vie à une multitude de détails et d'intégration de ces détails à un cadre plus vaste que celui de l'existence individuelle. Ce phénomène est accentué par une intertextualité complexe qui contribue également à égarer le lecteur et à le prendre au piège du texte qui ne lui donne l'impression de percevoir la singularité de chaque existence que pour mieux la lui dérober.

Une intertextualité égarante

Suivant à la lettre le programme défini en préface, Marcel Schwob reprend des textes antérieurs dans son ouvrage si bien que pas un détail des *Vies imaginaires* ne relève de la fiction au sens traditionnel d'invention. Cependant, l'intertextualité du recueil est si riche qu'il est presque impossible d'en recenser toutes les sources et toutes les modalités. Le narrateur, en effet, précise rarement l'origine de ses informations et mêle constamment des textes de natures différentes. Chaque biographie s'appuie sur un hypotexte principal, parfois signalé et identifié, le plus souvent implicite, sans que ce choix obéisse à une logique apparente. Cet hypotexte est quelquefois attendu : ainsi, au début du recueil, les *Vies* d'Empédocle et du cynique Cratès sont-elles entièrement écrites à partir des *Vies des philosophes illustres* de Diogène Laërce. De même, la Vie de Paolo Uccello s'inspire de la biographie du même peintre par Vasari. Dans d'autres cas, l'hypotexte est plus surprenant, comme dans la biographie de Pétrone. Schwob mentionne la version célèbre de la vie de l'écrivain par Tacite pour la démentir aussitôt. Il lui substitue sa propre version, directement inspirée du *Satiricon* dont il reprend et met bout à bout différents passages, composant ainsi un centon du roman de Pétrone. En faisant surgir Pétrone de son propre texte, il inverse la démarche habituelle de la biographie d'artiste qui explique l'œuvre par la vie de son auteur. Il utilise un procédé analogue dans la Vie de Lucrèce qui multiplie les citations implicites du *De natura rerum* ou encore dans celle de Cyril Tourneur, uniquement connu comme l'auteur de deux pièces dont l'attribution est d'ailleurs incertaine : *La Tragédie de l'athée* et *La Tragédie du Vengeur*. Schwob compose la figure de Cyril Tourneur à partir des héros de ces deux tragédies, identifiant ainsi le créateur à ses créatures¹⁰. Ce jeu d'emprunts, qui va de la citation littéraire – dans le cas de Lucrèce et Pétrone notamment – aux diverses modali-

10. Pour l'utilisation du *Satiricon* et du *De natura rerum* dans les *Vies* de Pétrone et de Lucrèce nous renvoyons à l'ouvrage d'Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2002, p. 90-104.

tés de la réécriture, assimile le biographe à la figure du plagiaire qui signe de son nom l'œuvre d'un autre¹¹.

Seules les pratiques systématiques du collage et du montage garantissent l'originalité du texte de Schwob. Au début du recueil par exemple, la vie d'Érostrate, contemporain d'Alexandre et incendiaire du temple d'Artémis à Éphèse, est authentifiée par plusieurs sources antiques qui représentent en quelque sorte l'hypotexte officiel¹². Schwob ajoute cependant des éléments empruntés à la biographie d'Héraclite de Diogène Laërce. Ce premier collage est apparemment justifié par l'origine géographique des deux personnages, également natifs de la ville d'Éphèse, mais à plusieurs siècles de distance. Derrière ces sources anciennes cependant, se profile un troisième hypotexte, moderne, que Schwob évoque sur le mode du pastiche. La description du temple d'Artémis à Éphèse rappelle en effet celle du temple de Tanit à Carthage dans *Salammbô* et la profanation du sanctuaire puis le vol du manuscrit d'Héraclite par Erostrate l'épisode parallèle du vol du zaïmph par Mâtho :

L'an 356, dans la nuit du 21 juillet, la lune n'étant pas montée au ciel, et le désir d'Hérostratos ayant acquis une force inusitée, il résolut de violer la chambre secrète d'Artémis. [...] Les gardes des prêtres dormaient auprès des lampes saintes. Hérostratos en saisit une et pénétra dans le naos.

Une forte odeur d'huile et de nard s'y exhalait. Les arêtes noires du plafond d'ébène étaient éclatantes. L'ovale de la chambre était partagé au rideau tissu de fil d'or et de pourpre qui cachait la déesse. Herostratos, haletant de volupté, l'arracha¹³.

On observe la même rencontre et la même coïncidence entre sources antiques et sources modernes dans la biographie de Septima, magicienne africaine originaire d'Hadrumète près de Carthage. Si la religion à mystères et les invocations des dieux carthaginois évoquent à nouveau le roman de Flaubert, ce sont surtout certains vers des *Fleurs du mal* qui hantent la prose poétique de Marcel Schwob. Ce procédé est repris, mais de manière inversée, dans les dernières biographies du recueil où Marcel Schwob fait surgir des

11. Dans une certaine mesure, le biographe des *Vies imaginaires* annonce le célèbre Pierre Ménard des *Fictions* de Borges qui s'autorise de l'affirmation selon laquelle « la gloire est une incompréhension, peut-être la pire », pour réécrire l'œuvre de Cervantès.

12. Les principales sources antiques de l'histoire d'Érostrate sont le chapitre XIV du livre III des *Faits et paroles mémorables* de Valère Maxime (premier siècle après J.-C.), intitulé « De l'amour de la gloire » et *Les Nuits attiques* d'Aulu-Gelle (deuxième siècle après J.-C.) où le personnage est évoqué dans un commentaire sur le mot *illaudatus* (II, 6). Le personnage d'Érostrate est également évoqué par Montaigne dans les *Essais*, livre second, chapitre XVI, « De la gloire ».

13. *Les Vies imaginaires*, op. cit., p. 32.

références anciennes dans un contexte moderne. Ainsi la biographie des deux assassins du XIX^e siècle, MM. Burke et Hare, renvoie-t-elle à un double hypotexte : une nouvelle contemporaine de Stevenson et certains épisodes des *Mille et Une Nuits* que le narrateur mentionne explicitement à plusieurs reprises.

L'intertextualité égare donc le lecteur dans un dédale de sources de natures et d'époques différentes. Elle dément l'organisation chronologique du recueil et soustrait les *Vies* à leur contexte historique en les faisant flotter entre Antiquité et Modernité. Elle contribue ainsi à rapprocher les différentes biographies dans une sorte d'atemporalité esthétique et à composer une figure unique qui naît de la somme de toutes les *Vies*. La préface de l'ouvrage met le lecteur sur la piste de l'énigme dans un passage où Marcel Schwob se réfère à la peinture comme modèle de l'art biographique :

Le peintre Hokusai espérait parvenir, lorsqu'il aurait cent dix ans, à l'idéal de son art. À ce moment, disait-il, tout point, toute ligne tracée par son pinceau seraient vivants. Par vivants, entendez individuels. Rien de plus semblable que des points et des lignes : la géométrie se fonde sur ce postulat. L'art parfait de Hokusai exigeait que rien ne fût plus différent¹⁴.

L'idéal du biographe, que Schwob définit un peu plus loin comme « la miraculeuse transformation de la ressemblance en la diversité », s'accomplit donc dans la rencontre improbable de l'unité et de la diversité. Notre hypothèse est que la figure unique, savamment distillée par l'alchimie mystérieuse de Schwob, est celle de l'auteur que le biographe, tel le romancier de la célèbre nouvelle de James, cache et exhibe à la fois dans la riche ornementation de son texte¹⁵.

La figure de l'auteur

Vies imaginaires de Marcel Schwob

Pirates, mystiques, poètes ou assassins, tous les héros des *Vies imaginaires* sont d'abord issus des lectures de Marcel Schwob et reconstituent son univers mental, sa mémoire livresque et affective. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre le titre de ce recueil dans lequel l'érudition n'a pas pour

14. *Ibid.*, p. II.

15. Nous renvoyons à l'interprétation de la nouvelle de James, *The figure in the Carpet* (*L'Image dans le tapis*), par Maurice Couturier dans son ouvrage sur *La Figure de l'auteur* (*op. cit.*, p. 14-17).

fonction d'authentifier les faits rapportés, mais au contraire de les intégrer à l'imaginaire de l'auteur. *Les Vies imaginaires* suscitent en effet d'innombrables rapprochements avec le reste de l'œuvre de Marcel Schwob, en particulier avec ses essais critiques. Dans ces textes, Marcel Schwob cherche à dégager le motif dominant par lequel chaque auteur impose sa marque à son œuvre. En effet, c'est précisément dans ce que Proust définira comme le style, que Marcel Schwob identifie les raisons de son attachement passionné à un écrivain¹⁶. Ses essais ont donc toujours une dimension introspective : le lecteur et le critique se cherche lui-même et découvre sa propre figure d'auteur dans l'œuvre d'un autre. Ainsi, c'est bien la figure d'un auteur symboliste et d'un écrivain marginal de la fin du XIX^e siècle qui se dessine dans la biographie de François Villon dont les dernières lignes soulignent le caractère auto-référentiel :

Il passa dans des sociétés bien différentes, fut écolier de l'Université, ami des procureurs, du prévôt de Paris et reçu chez sa femme, et mena une vie paisible avec le chapelain de Saint-Benoît. En même temps, il fréquentait les écoliers turbulents et les compagnons de la Coquille. Devenu criminel, il sut pourtant se faire accueillir chez Charles d'Orléans et Jean de Bourbon. [...] La complication d'une telle existence, la difficulté de composer des attitudes différentes pour ces différentes sociétés, le goût même pour une mascarade continuelle, font voir que François Villon n'avait pas l'âme naïve. Il posséda au plus haut point la belle expression littéraire. C'était un grand poète. Dans un siècle où la force, le pouvoir et le courage avaient seuls quelque valeur, il fut petit, faible, lâche, il eut l'art du mensonge. S'il fut subtil par perversité, c'est de sa perversité que sont nés ses plus beaux vers¹⁷.

Le poète et ses masques, la complexité d'une existence double ou plutôt multiple, la perversité morale associée à l'art d'écrire et opposée à une société et à une époque hostiles sont autant de motifs d'un autoportrait imaginaire de Marcel Schwob. On reconnaît le même phénomène d'identification dans un texte consacré à l'œuvre de Stevenson :

Ainsi on pourrait appliquer métaphoriquement à Stevenson lui-même la dualité qu'il a donnée au docteur Jekyll ; il a une âme de « pirate » et une âme de sermonnaire raffiné. Son imagination a les audaces les plus subites et sa raison les

16. Voir notamment le passage de *La Prisonnière* où le narrateur dialogue avec Albertine et compare « la monotonie des œuvres de Vinteuil » à celle des grands auteurs qui « n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde. » (*À la recherche du temps perdu*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. III, p. 299.)

17. *Œuvres* de Marcel Schwob, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2002, édition établie par Sylvain Goudemare p. 721-722. L'essai sur « François Villon », d'abord paru dans *La Revue des Deux Mondes* en juillet 1892, a été recueilli en 1896 dans *Spicilegès*.

plus logiques subtilités. S'il nous mène parmi les meurtriers, il décrit un assassinat avec autant d'horreur qu'il met de finesse à démêler les ténuités de nuances spéciales à différents types de causeurs dans un essai sur la conversation : c'est un brutal et un *dilettante*¹⁸.

Doubles littéraires de Marcel Schwob, François Villon et Stevenson semblent réincarnés dans les héros des *Vies imaginaires*. Le portrait de Stevenson trouve un écho direct dans la structure du recueil qui confronte les biographies de pirates et de mystiques¹⁹. De manière analogue, l'errance marginale de François Villon se poursuit non seulement dans les *Vies* médiévales d'Alain le Gentil, Katherine la Dentellière ou Fratre Dolcino, mais aussi dans celles de Pétrone, du philosophe cynique Cratès et des différents gentilshommes de fortune.

Cet autoportrait indirect de Marcel Schwob dans les *Vies imaginaires* évoque un célèbre texte contemporain de Walter Pater. Dans ses *Essais sur la Renaissance*, le critique anglais décrit longuement la Joconde dans une biographie consacrée à Léonard de Vinci :

Tout de même que nous l'avons vu se servir d'un épisode de l'histoire sainte, non pour lui-même, ni comme prétexte à une simple réalisation plastique, mais comme langage symbolique pour exprimer ses propres pensées, ainsi nous le voyons maintenant prendre une de ces femmes frivoles et l'élever [...] au septième ciel de l'expression symbolique.

[...] Toutes les pensées, toutes les expériences du monde se sont imprimées et modelées en elle avec tout leur pouvoir d'affiner la forme extérieure et de la rendre expressive. C'est l'animalité de la Grèce et la luxure de Rome ; c'est la rêverie du Moyen Âge avec ses ambitions spirituelles et ses amours fantastiques ; c'est le retour au paganisme, et tous les péchés des Borgia. Elle est plus vieille que les rochers parmi lesquels elle se tient assise ; comme le vampire, elle est morte bien des fois et elle connaît le secret des tombeaux. Elle a sondé les mers profondes et gardé autour d'elle leur lumière assombrie ; elle a fait le trafic des étoffes étranges avec des marchands orientaux [...]. C'est une vieille idée que celle d'une vie perpétuelle qui entraîne dans son cours des milliers d'expériences humaines ; et, de même, la pensée moderne a conçu l'humanité comme le résultat et la somme de tous les modes de pensée et de vie²⁰.

18. *Ibid.* p. 808. Ce texte est extrait d'une préface à l'édition française du *Dynamiteur* de Robert Louis Stevenson écrite en 1894.

19. Cette confrontation naît de l'alternance des *Vies* de mystiques et de pirates dans le recueil, mais aussi de rencontres directes à l'intérieur de certaines biographies. Ainsi, Walter Kennedy, « pirate illettré », croise-t-il pour son malheur la route d'un Quaker nommé Knot.

20. *La Renaissance* (1873), Paris, Payot, 1917, traduit de l'anglais par François Roger-Cornaz, p. 206-207. Le rapprochement avec ce célèbre texte de Walter Pater nous semble autorisé par les nombreuses références à l'art du portrait dans la préface des *Vies imaginaires* et en particulier par une allusion directe à la Joconde. (*op. cit.*, p. 17.)

La Joconde, incarnation des rêves et des pensées de Vinci est analysée ici comme un portrait intellectuel et moral de son auteur. Elle est plus largement assimilée à un symbole de l'époque moderne dans laquelle l'artiste reçoit l'héritage ambigu d'une culture qui transcende l'histoire tout en le marquant d'une négativité suggérée par l'image du vampire. Le sourire mystérieux de la Joconde traduit la mélancolie d'un l'âge qui ne se nourrit plus des traditions antérieures dans une continuité harmonieuse, mais dans une relation complexe d'identification et de rivalité. Marcel Schwob inverse la démarche synthétique de l'art pictural en multipliant les hypostases de l'auteur au long des vingt-deux biographies de son autoportrait narratif. Il soumet cependant ses biographies à des lignes directrices qui incitent le lecteur à dépasser la dynamique centrifuge du recueil pour y découvrir un motif central et primordial. La marginalité, l'obscurité et la perversité désignent en effet la figure de l'auteur dont elles apparaissent comme les attributs paradoxaux.

« Fils de son œuvre »

La marginalité des héros de Schwob est fréquemment associée au mystère ou à l'incertitude de leur filiation. La première biographie, consacrée à Empédocle et sous-titrée « dieu supposé », s'ouvre ainsi sur un passage étonnant et d'autant plus frappant qu'il se situe au seuil de l'ouvrage :

Personne ne sait quelle fut sa naissance, ni comment il vint sur terre. Il apparut près des rives dorées du fleuve Acragas, dans la belle cité d'Agrigente, un peu après le temps où Xerxès fit frapper la mer de chaînes. La tradition rapporte seulement que son aïeul se nommait Empédocle : aucun ne le connut. Sans doute il faut entendre par là qu'il était fils de lui-même, ainsi qu'il convient à un Dieu²¹.

Ce texte trouve un écho direct dans les biographies de Cyril Tourneur et d'Érostrate à propos duquel Schwob précise qu'« on ne sut point quel était son père ». Lorsque ce dernier avoue les raisons de son crime, il invoque l'obscurité de ses origines :

Il ne donna point d'autre cause à son action que la passion de la gloire et la joie d'entendre proférer son nom. Il dit que seul son règne aurait été absolu, puisqu'on ne lui connaissait point de père et qu'Herostratos aurait été couronné par Herostratos, qu'il était fils de son œuvre, et que son œuvre était l'essence du monde : qu'ainsi il aurait été tout ensemble roi, philosophe et dieu, unique entre les hommes²².

21. *Op. cit.*, p. 21.

22. *Ibid.*, p. 31-32.

Ce rêve d'auto-engendrement désigne symboliquement l'ambition de l'auteur que sa création affranchit radicalement en lui permettant de naître à nouveau dans l'immortalité et dans la gloire. L'inversion de la filiation naturelle met en abyme l'écriture des biographies de Schwob dont on a vu qu'elles faisaient surgir les écrivains et les artistes de leurs propres œuvres, mais l'attribution de cette clé du texte à Érostrate a une portée ironique que révèle la fin de sa biographie :

Les douze cités d'Ionie défendirent, sous peine de mort, de livrer le nom d'Herostratos aux âges futurs. Mais le murmure l'a fait venir jusqu'à nous. La nuit où Herostratos embrasa le temple d'Éphèse, vint au monde Alexandre, roi de Macédoine ²³.

Le nom d'Érostrate est murmuré par la postérité, contrairement à celui d'Alexandre auquel son destin est lié par accident. Il symbolise la mémoire incertaine et accidentelle dont relèvent également les autres personnages du recueil. À travers lui, Schwob associe paradoxalement l'ambition glorieuse de l'auteur à l'obscurité et à la perversité d'un geste criminel.

En se proclamant « fils de son œuvre », Érostrate ne fait lui-même que citer une phrase célèbre de don Quichotte ²⁴. Le rapprochement des deux personnages suggère qu'ils sont victimes de la même folie et donne à Érostrate un statut exemplaire à l'intérieur du recueil. En effet, si les biographies décousues de Schwob semblent à première vue régies par les aléas du hasard, elles obéissent aussi à un principe inverse qui établit un lien de nécessité très strict entre une première impression reçue par chaque personnage et le destin vers lequel il est ensuite précipité. Dans un ouvrage récent consacré à Marcel Schwob, Agnès Lhermitte observe la répétition de ce phénomène dans les *Vies imaginaires* et note que « la variante essentielle réside dans la nature de l'objet fondateur ou déclencheur : il peut s'agir d'une image ou d'un texte, c'est-à-dire d'un système de signes qui préexiste au personnage et lui donne naissance ²⁵ ». La vocation du cynique Cratès naît ainsi de la vision d'une tragédie d'Euripide dans laquelle un roi apparaît vêtu de haillons ; de même Fratre Dolcino, moine hérétique, est hanté par le souvenir enfantin d'une lampe sur laquelle étaient représentés les apôtres « avec des sandales de bois

23. *Ibid.*, p. 33.

24. *Don Quichotte*, livre I, chapitre 4. Dans le texte de Cervantès, l'expression est employée au pluriel par don Quichotte (« chacun est fils de ses œuvres »). S'adressant à un valet que son maître ne paie pas, don Quichotte l'incite à s'affranchir du poids des contraintes sociales et à prendre en main son destin. La citation approximative de Schwob qui passe du pluriel au singulier est révélatrice du sens particulier qu'il donne à cette expression célèbre.

25. Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 492, note 15.

aux pieds et des petits manteaux qui leur couvraient les épaules²⁶ » et le capitaine Kid, pirate sanguinaire, par le fantôme d'un homme de son équipage tué d'un coup de baquet. Criminelles ou délirantes, ces obsessions relèvent exactement de la folie de don Quichotte tel que la définit Schwob dans un texte sur la « Perversité » écrit en 1892 :

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. [...] 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'interposent entre lui et la société, l'isolent du monde, ou il les introduit dans l'univers, à la manière de don Quichotte, qui n'a point d'autre folie que celle-là²⁷.

Nés du texte et hantés par lui, les héros des *Vies imaginaires* incarnent donc la figure de l'auteur fin de siècle condamné à l'obscurité ou la perversité dans une époque et une société où il se sent étranger. Le motif de l'impuissance complète ce portrait paradoxal de l'auteur. Il domine en particulier les *Vies* successives de Cecco Angiolieri, poète contemporain de Dante, et de Paolo Uccello, figure secondaire de la Renaissance italienne²⁸. La biographie de Schwob présente Cecco Angiolieri, « né haineux » et resté obscur, comme le double négatif de Dante dont l'œuvre grandiose est inspirée par l'amour de Béatrice. Quant à Paolo Uccello, il apparaît victime de son obsession de la géométrie et de son désir exclusif de percer le secret de la forme : il oublie l'amour de sa femme et la laisse mourir de faim pour se consacrer à des tableaux sur lesquels ses contemporains ne voient « qu'un fouillis de lignes »²⁹.

26. *Vies imaginaires*, op. cit., p. 81.

27. *Œuvres* de Marcel Schwob, op. cit., p. 764. Publié en mars 1892 dans le *Mercur* de France à l'occasion de la parution de *L'Écornifleur* de Jules Renard, cet article a été recueilli en 1896 dans *Spicilèges*.

28. Ces deux personnages sont également réunis dans un dialogue imaginaire sur l'Art, recueilli dans *Spicilèges*, et où apparaissent en outre Dante, Cimabue, Botticelli et Donatello. (« L'Art », in *Œuvres* de Marcel Schwob, *ibid.*, p. 784-796.)

29. *Vies imaginaires*, op. cit., p. 101. Cette biographie procède par collage et montage de deux sources significativement éloignées dans le temps : la vie de Vasari que Schwob suit de très près, mais aussi *Le Chef-d'Œuvre inconnu* de Balzac dont il s'inspire notamment pour suggérer la folie et la démesure de Paolo Uccello.

C «MM. Burke et Hare, assassins»

La dernière biographie du recueil vient confirmer le jeu de miroir entre Schwob et ses créatures en identifiant la figure du criminel et celle de l'auteur. Schwob s'inspire d'un fait divers authentique déjà évoqué avant lui par Stevenson dans une nouvelle intitulée «The Body Snatchers³⁰». Burke est un criminel célèbre qui vécut à Édimbourg dans les années 1820. Associé avec un certain Hare, Burke choisissait ses victimes au hasard puis les faisait monter chez lui pour écouter le récit de leur vie avant de les étouffer. Les deux complices revendaient ensuite les corps à un célèbre anatomiste. Dans sa biographie, Schwob assimile Burke à un auteur génial qui «s'éleva de la condition la plus basse à une renommée universelle³¹». Il souligne «sa puissance inventive et simplificatrice» et loue son goût du mystère et ses qualités d'imagination. Agnès Lhermitte montre dans son ouvrage que la vie de MM. Burke et Hare est en fait une mise en abyme de l'art du biographe. Les deux assassins s'intéressent en effet à toutes les formes d'existence comme le préconise Schwob dans sa préface; partagés entre leur curiosité insatiable et leur art, entre leur imagination et leur goût de la composition, ils mettent fin arbitrairement aux aventures de leurs victimes:

Pour interrompre le récit, M. Hare avait coutume de passer derrière le canapé et d'appliquer ses deux mains sur la bouche du conteur. Au même moment, M. Burke venait s'asseoir sur sa poitrine. Tous deux, en cette position, rêvaient, immobiles, à la fin de l'histoire qu'ils n'entendaient jamais³².

Inspirée du *Cauchemar* de Füssli, cette description associe Burke à un vampire qui ne boit pas le sang de ses victimes, mais leur souffle et leurs paroles. Le geste criminel évoque nettement la manière dont le biographe s'approprie le destin d'autrui.

Schwob dévoile donc la présence de l'auteur au centre de son texte, mais il prend aussitôt ses distances et masque son aveu derrière un traitement parodique. Il joue sur l'opposition de registre entre le fait divers crapuleux qu'il rapporte et l'emphase de son récit qui multiplie les références élevées, compare Burke et Hare aux personnages des *Mille et Une Nuits* et les hausse à la stature de héros tragiques. Il assimile ironiquement l'évolution de M. Burke à celle de l'histoire littéraire en notant que le criminel passe d'une

30. «Les Pourvoyeurs de cadavres», nouvelle publiée en 1884 dans la *Pall Mall Gazette*.

31. *Op. cit.*, p. 180.

32. *Ibid.*, p. 181. Pour l'analyse de cette dernière biographie des *Vies imaginaires* et notamment pour un repérage complet de ses différents hypotextes, nous renvoyons à l'ouvrage d'Agnès Lhermitte, *op. cit.*, p. 244-263.

«période classique», où son dispositif fonctionne parfaitement, à une période romantique, où il se lasse «des récits éternellement semblables de l'expérience humaine» et «localise désormais tout le drame dans son dénouement» en se contentant d'assassiner ses victimes sans leur laisser prononcer une parole. La mise en abyme de l'art du biographe revêt ainsi une dimension nettement comique tout en suggérant le risque d'épuisement qui guette la littérature contemporaine écrasée sous le poids des références et des traditions antérieures. Schwob lui-même renonce à mener jusqu'à son terme la biographie de ses héros, sous prétexte de les laisser «au milieu de leur auréole de gloire». La fin incertaine de MM. Burke et Hare rappelle l'origine obscure d'Empédocle sur laquelle s'ouvrait le recueil. La boucle de l'ouvrage est ainsi refermée, mais sur un mode de dégradation burlesque qui témoigne d'une vision pessimiste et nostalgique de l'histoire.

La figure de l'auteur esquissée à travers les vingt-deux biographies des *Vies imaginaires* rejoint la représentation de l'artiste à la fin du XIX^e siècle. On songe en particulier à l'esthète décadent de Huysmans, hanté par des rêves d'évasion et de transgression, mais aussi frappé d'impuissance, condamné à la stérilité artistique et littéraire. En ce sens, l'originalité du texte de Schwob tient moins à cette image de l'auteur, déjà traditionnelle à l'époque où il écrit, qu'à la manière dont il la met en scène indéfiniment, puisant son inspiration dans un jeu d'allusions et de dénis, de miroirs et de masques, ainsi que dans la réfraction historique d'un symbole contemporain. Des essais critiques aux traductions et aux recueils de nouvelles, l'œuvre apparemment disparate de Marcel Schwob semble en fait se construire autour de ce motif caché qui unit paradoxalement l'autobiographie et la fiction savante, le lyrisme et le symbolisme³³.

33. Sur ce point précis, par lequel l'œuvre de Schwob annonce celle de Borges, nous renvoyons aux analyses de Michel Lafon dans un article consacré à «Borges et Calvino»: «[...] quelque chose de la personne de Borges, voire quelque chose de son corps même, est investi dans les fictions [...] et les jeux les plus intellectuels en apparence ont leur lyrisme et leur héroïsme secrets.» (Michel Lafon, «Borges, Calvino et la littérature» in *Borges, Calvino, la literatura*, ed. de Alain Sicard et Fernando Moreno, Madrid, 1996, p. 11-25).