

Marcel Schwob
d'hier et d'aujourd'hui

Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, Marcel Schwob (1867-1905) faisait figure d'écrivain majeur, tant par la perfection unanimement reconnue de ses œuvres (*Cœur double, Mimes, Le Livre de Monelle, Vies imaginaires...*) que par son rôle de traducteur et de « passeur » des littératures étrangères. Son érudition, ses amitiés littéraires (Jules Renard, Paul Claudel, Alfred Jarry, André Gide, Henri de Régnier, Colette, Paul Léautaud, R.-L. Stevenson...) firent de lui pendant quelques années « le centre du monde cultivé ». Sa disparition prématurée entraîna un relatif oubli dont il commence enfin à sortir.

Multiforme et paradoxale, l'œuvre de Schwob, trop vite classée comme symboliste et « fin de siècle », pose avec acuité quelques-unes des questions dont vit aujourd'hui la littérature – qu'il s'agisse des rapports du biographique, de l'historique et du fictionnel, des jeux du fantastique, de la voix du récit ou de ce que Schwob appelait lui-même les « rapports mystérieux » des signes entre eux.

Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui : le présent volume constitue une double introduction, historique et critique, à cette œuvre dont l'ensemble redevient disponible. Des témoignages ou des fragments critiques de contemporains de Schwob et des études récentes plus développées s'y entrelacent. Les premiers, par leurs recoupements mêmes, dessinent un portrait vivant de l'homme et replacent ses principales publications dans l'éclairage qui fut le leur à l'époque. Les secondes permettent d'élargir la réflexion et d'approfondir notre connaissance de textes dont les vertus sont bien loin d'être épuisées.

ESSAIS
AUX ÉDITIONS CHAMP VALLON

23 €

MARCEL SCHWOB
D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

CHRISTIAN BERG
YVES VADÉ

(SOUS LA DIRECTION)

MARCEL SCHWOB
D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

ESSAIS

AUX ÉDITIONS CHAMP VALLON



MICHEL VIEGNES

Marcel Schwob : une écriture plurielle

« Je compris qu'il parlait toutes les langues, et aucune langue. Ou plutôt qu'il s'était inventé pour lui-même une langue faite de la nervure de toutes celles auxquelles il avait été exposé. »

Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*

En lisant Schwob, on ne peut qu'être frappé par l'extrême diversité stylistique qui se donne libre cours, non seulement d'une œuvre à l'autre, mais également à l'intérieur d'un même recueil. Ce trait mérite d'autant plus d'être relevé que la fin de siècle est marquée, au contraire, par une recherche appuyée d'unité et d'originalité stylistiques¹. La période qui s'étend entre la guerre de 70 et celle de 14 est en effet un « interrègne », pour reprendre un terme mallarméen², entre un ancien monde où la représentation était encore garantie par le prestige du langage – même si les Romantiques avaient commencé à soupçonner un certain désordre du logos – et un monde nouveau accouché au forceps après que la barbarie scientifique de 14-18 aura ruiné l'euphorie de la Belle Époque. Durant cette période, l'individu créateur vise à établir son logos

1. Voir, à ce sujet, John P. Houston, *The Traditions of French Prose Style*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1981.

2. « Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire pour qu'il y ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais... », « Autobiographie », lettre à Verlaine du 16 novembre 1885. *Œuvres Complètes*, Gallimard, Pléiade, 1945, p. 664.

MICHEL VIEGNES

personnel comme grille de lecture d'un monde troublé, ou ordre d'un univers esthétique autonome, présenté comme seul réel. Du côté naturaliste, malgré l'apparente polyphonie de son œuvre, dont les gammes s'étendent de *L'Assommoir* à *La Faute de l'Abbé Mouret*, Zola forge un style puissamment cohérent, puisqu'il est fait d'emprunts aux différentes couches d'une réalité sociale bien circonscrite dans l'histoire et l'espace. D'autre part, la langue zolienne repose sur le socle philosophique très solide du positivisme, qui pose l'intelligibilité et la cohérence en axiomes. Dans les divers camps opposés au naturalisme, l'unité stylistique est recherchée comme effet d'art, affirmation suprême du dandysme, voire clé d'un projet visionnaire de recreation du monde. On peut citer respectivement, comme exemples, l'écriture artiste des Goncourt, les contorsions syntaxiques de Huysmans, qui ont tant irrité Léon Bloy, lui-même bien reconnaissable par sa rhétorique bilieuse et obsessionnelle¹, et l'idiolecte mallarméen, si méthodiquement concocté que l'on ne peut distinguer chez le Maître, lorsqu'il délaisse le vers, la réflexion critique du poème en prose². Dans son sillage, on le sait, les Mardistes se retrouvent dans le projet commun de se forger une langue propre, ce « style archétype et complexe » que revendique Moréas, non sans quelque emphase, dans le « Manifeste » du Symbolisme, en 1886. À tous les niveaux, appareil lexical, actualisation, caractérisation, nombre oratoire, cadence, les principaux auteurs de l'époque cherchent à s'approprier la langue. Il est aisé de recenser ce que Ber-

1. Il suffit de relire la charge suivante : « Quand une phrase pourrait finir avec éloquence, Huysmans la mutile tout à coup, lui coupe la queue, méchamment, perversément, avec des cisailles grinçantes et ébréchées. Il paraît l'inventeur d'une sorte d'invention germanique qui lance le régime à l'extrémité de la proposition, ou même de la période ». Bloy, *Les Dernières Colonnes de l'Église*, Mercure de France, 1903, p. 80.

2. Du reste, Mallarmé est l'un des auteurs les plus pastichés, de son vivant même et au vingtième siècle. Certaines de ces caricatures stylistiques sont remarquables : voir à ce sujet Daniel Bilous, *Mallarméides – Les récritures de l'œuvre de Mallarmé*, Thèse de Doctorat d'État, Nice, 1991.

nard Dupriez appelle les « stylèmes » constitutifs de telle œuvre¹. Spitzer n'a aucun mal à dégager les « étymons spirituels » de la langue proustienne, que ce soit la « phrase-labyrinthe » ou l'analogie hyperbolique. Pour des raisons diverses, souvent contradictoires, naturalistes, décadents, symbolistes et modernistes se rejoignent sur ce point.

Mais Schwob fait figure d'exception. Cultivant délibérément l'hétéroglossie, son œuvre est une tour de Babel où résonnent des échos intertextuels, des lambeaux d'idiomes et de sociolectes, des souvenirs de rhétorique classique et des clichés symbolistes. Essayons dans un premier temps de donner un aperçu, forcément très rapide, de cette polyphonie schwobienne ; puis nous essaierons de montrer comment elle s'articule avec son esthétique, avant de formuler quelques hypothèses sur la cohérence philosophique qui sous-tend cette écriture postmoderne avant la lettre.

Le plurilinguisme schwobien

Schwob, on le sait, a montré durant toute sa courte vie un intérêt passionné pour la philologie. Élevé par des précepteurs allemands et des institutrices britanniques, polyglotte dès son jeune âge, le futur traducteur de De Foe s'intéresse à la paléographie grecque, assiste aux cours de sanscrit que donne Saussure aux Hautes Études, produit, avec son condisciple Georges Guieysse une étude très solide sur l'argot. Enfin, le journaliste qui collabora à *L'Événement* et à *L'Écho de Paris* a l'occasion d'analyser le dialecte de la *doxa* contemporaine, qu'il brocarde si plaisamment dans les *Mœurs des diurnales*. Cette sensibilité exceptionnelle aux formes du discours se reflète dans son œuvre d'une manière fort complexe. Pour schématiser, on peut distinguer trois critères d'organisation du plurilinguisme schwobien : historique, sociologique, énonciatif.

1. *L'Étude des styles*, Didier, 1969, pp. 224 sq.

UNE « LÉGENDE DES SIÈCLES »

L'épopée de Hugo demeure, avec les *Histoires extraordinaires* de Poe, l'un des grands intertextes de l'œuvre de Schwob conteur. Les récits brefs de *La Légende des gueux* revendiquent clairement l'héritage hugolien, même si c'est pour le subvertir, ou le parodier. C'est encore vrai, à un moindre degré peut-être, pour *Le Roi au masque d'or* et *Les Vies imaginaires*. Dans ce dernier recueil, la *vie* de Pétrone frappe par la longue période qui constitue son *incipit* :

Il naquit en des jours où des baladins vêtus de robes vertes faisaient passer de jeunes porcs dressés à travers des cercles de feu,
 où des portiers barbus, à tunique cerise, écossaient des pois dans un plat d'argent, devant les mosaïques galantes à l'entrée des villas,
 où les affranchis, pleins de sesterces, briguaient dans les villes de province les fonctions municipales, où des récitateurs chantaient au dessert des poèmes épiques,
 où le langage était tout farci des mots d'ergastule et de redondances enflées venus d'Asie¹.

On le voit, cette période en éventail, surchargée de notations « typiques » et de mots de civilisation, est une sorte de mise en abyme qui vise à refléter la langue de Pétrone lui-même, ce style « faisandé », à l'image de la Rome de Néron, qui faisait les délices de Des Esseintes. Pierre Champion y voit une « phrase de rhéteur » où « tout le *Satyricon* et tout l'art de Pétrone sont condensés » (*ibid.*, 198). Du reste, cette langue latine déjà décadente, où se mêlent les registres et les emprunts aux langues des pays conquis, sert de paradigme à des textes très « pétroniens » comme « Les Striges », qui ouvre le recueil *Cœur double*,

1. *Œuvres complètes*, t. III, 67.

véritable écho du dîner de Trimalcion, ou « Les Eunuques » du *Roi au masque d'or*. Dans le même ordre d'idées, c'est dans un style très « dix-huitième » que le narrateur de « Fanchon-la-poupée » relate sa mésaventure galante sous la Révolution. Schwob emprunte au style de Voltaire et de Cazotte de nombreuses formules d'époque (« homme de qualité ») ainsi que certains tropes obligés de la langue raffinée de cette fin d'Ancien Régime, par exemple la synecdoque du singulier, dans une expression telle que « Ma jambe était bien faite »¹.

Mais c'est surtout dans la langue médiévale reconstituée que Schwob excelle. Dans la plupart des contes médiévaux de *Cœur double*, de *La Légende des gueux* et du *Roi au masque d'or*, Schwob se plaît à utiliser de nombreux mots de civilisation, des archaïsmes et des tours grammaticaux propres au moyen français, qui constituent autant de signifiants médiévaux, que nous pourrions appeler des « médiévèmes », visant à transmettre, par un jeu de références connotatives, non seulement une simple couleur locale, mais aussi une forme de pensée, une vision du monde propres à l'époque². Ces procédés apparaissent d'ordinaire, chez la plupart des auteurs, comme le comble de l'artifice, à la limite du supportable. C'est le cas de la langue largement factice qu'élabore Charles de Coster dans sa *Légende de Thyl Ulenspiegel*, ce qui explique sans doute que ce texte, maintes fois traduit, et respecté comme un classique dans les pays slaves et germaniques, soit tenu pour une œuvre mineure dans sa version originale. Mais Schwob, peut-être en raison de l'érudition authentique qui sous-tend en permanence son écriture, parvient à conserver à ces procédés une certaine efficacité. Ces « médiévèmes » se concentrent dans des passages brefs mais denses, comme ce paragraphe au début des « Faulx-Visaiges », décrivant les terribles compagnies de routiers écumant la campagne :

1. *Cœur double*, « L'Imaginaire », Gallimard, 1997, pp. 193-194.
2. C'est le mécanisme même de la connotation selon L. Hjelmlev.

Par les chemins passaient des files d'hommes à pourpoints troués à jaques sombres avec de gros roulets à leurs chaperons et des cornettes froncées attachés à des aiguillettes rouges ; quelques-uns portaient des chapeaux de fer, tous marchaient le vouge sur l'épaule, tenant la guisarme, ou des plançons crételés, ou des langues-de-bœuf à la ceinture¹.

Schwob sait également jouer des archaïsmes, qu'ils soient lexicaux, tels que le verbe *appâtir*, dans « Les Faulx-Visaiges » (OC 3, 52), ou sémantiques, comme le verbe *desservir*, avec le sens de *mériter*, dans « Le Papier-Rouge » : « elle avait bien desservi d'être mise à mort »². Enfin, l'imitation de la syntaxe du moyen français, que connaissait bien notre auteur pour avoir étudié la vie et l'œuvre de Villon, fonctionne parfaitement dans ce dernier texte, où le narrateur se présente comme un chercheur contemporain qui déchiffre, d'abord à la Bibliothèque nationale, puis aux Archives de la Conciergerie, les comptes-rendus d'un procès en sorcellerie du quinzième siècle.

SOCIOLECTES ET JARGONS

Dans la même perspective, le méticuleux érudit qui étudia l'argot contemporain et le jargon des coquillarts ne pouvait pas se dispenser de transposer dans son art de conteur les multiples registres de la langue verte. Le premier tome des *Œuvres complètes*, qui recense ses écrits de jeunesse, contient du reste de savoureux poèmes en argot. Certes, comme près de la moitié des contes de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or* sont narrés à la première personne, par un narrateur extra-homodiégétique, il est naturel que le récit soit imprégné de la *persona* linguistique du locuteur. On ne s'étonne guère d'entendre le vieux cheminot retraité du « Train 081 » utiliser des tournures populaires :

1. *Œuvres complètes*, pp. 49-50.
2. *Cœur double*, *op. cit.*, p. 178.

Je l'aimais bien, mon frère, et cela me faisait deuil de ne plus le voir, et nos vieux aussi n'en étaient point contents¹.

De même, il est logique que le narrateur fou d'« Arachné » tisse son texte comme une toile d'araignée, une rhapsodie délirante basée sur des processus de glissements analogiques ou métonymiques. Dans « La Grande-Brière », une nouvelle du *Roi...*, le narrateur, l'un des membres de l'expédition de chasse, traduit la désinvolture qui préside à ces distractions viriles en utilisant des expressions telles que « le cheval relevait rudement du cul » (OC 3, 93), les « liches de pain » (*ibid.*, 94), le « bachot » (*ibid.*, 96).

Mais il est plus remarquable de voir que l'idiosyncrasie des personnages affecte le ton du récit même lorsque ce dernier est pris en charge par un narrateur extra-diégétique. Dans « Les trois Gabelous », le narrateur, bien qu'aucune marque discursive ne signale son apparition dans le récit, se fait « caisse de résonance » du jargon des protagonistes :

La Tourterelle était beau gars, et chantait comme pas un [...]. Pen-Bras avait les yeux enfoncés [...]. Depuis son temps, qu'il avait tiré dans la ligne, le nom de Forte-Tête lui était resté, parce qu'il mangeait de la boîte à l'œil, se moquant du tiers comme du quart ; et les pays gallots l'appelaient maintenant Pen-Bras².

Des écarts similaires, quoique plus réduits, peuvent se déceler également dans les *Vies imaginaires*. Entre les longues périodes entrelardées d'incises et relevées de termes colorés qui scandent la mini-biographie de Pétrone, et la parataxe quelque peu sèche, les phrases taillées à la serpe et le vocabulaire plus naturaliste et plus austère, composé surtout d'hyponymes, de la vie de Lucrèce, il y a tout l'écart que l'on peut trouver entre l'univers stylistique du *De Natura rerum* et celui du *Satyricon*. Le nombre oratoire

1. *Ibid.*, p. 54.

2. *Ibid.*, p. 44.

très sensible des phrases de « Cyril Tourneur, poète tragique », avec les balancements ternaires et quaternaires de l'*incipit*, et les multiples paradoxismes, oxymores et hendyadins qui ponctuent cette biographie teintée de merveilleux, conviennent bien au personnage éponyme, censé être né « de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée » (OC 3, 145). En revanche, le récit de la vie de « Walter Kennedy, pirate illettré » est entièrement sous-tendu par une ironie picaresque qui met en valeur le discours haut en couleurs du pirate. C'est donc l'appartenance socio-culturelle du protagoniste qui détermine la langue du récit. À moins que ce ne soit le dédicataire, comme dans « 52 et 53 Orfila », dédié à Georges Courteline, et fortement imprégné de la truculence satirique de ce dernier. L'importance pragmatique de la formule dédicatoire, analysée par Genette dans *Seuils*, n'est plus à démontrer, d'autant qu'il s'agit là d'un paratexte consacré à l'époque de Schwob, que l'on trouve notamment dans les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam.

En d'autres termes, quelle que soit la technique narrative employée par Schwob conteur, on pourrait dire que chez lui le « récit » au sens linguistique tend perpétuellement au discours, et se résorbe dans celui-ci. Pour utiliser un autre modèle, celui que propose Oswald Ducrot dans *Le Dire et le dit*, le récit schwobien opère presque toujours une fusion entre le locuteur et l'énonciateur¹.

DIVERSITÉ ÉNONCIATIVE

Schwob apparaît partout comme un génial pasticheur, que son modèle soit explicite, comme dans les *Mimes*, poèmes en prose librement inspirés d'Herondas, ou plus ou moins caché, comme « La Grande-Brière », qui doit beaucoup, sans doute, à Maupassant², pour ne pas men-

1. Éditions de Minuit, pp. 204 sq.

2. Parmi les « histoires de chasse » de Maupassant, rappelons « Amour » (sous-titré *Trois pages du « Livre d'un chasseur »*) et « La Roche aux Guillemots ».

tionner l'influence flaubertienne qui préside certainement à son utilisation du style indirect libre dans des nouvelles comme « Le Fort »¹. Schwob, plus qu'à un travail de langage savamment préordonné, comme c'était l'habitude, voire l'obsession, de l'auteur de *Salammbô*, se livre le plus souvent à la nécessité interne de son texte, qui apparaît non pas comme fragment d'une œuvre totale, mais tout autonome, à la singularité irréductible, et ce malgré la posture unificatrice des préfaces. En somme, il applique à sa propre création littéraire – et il est significatif qu'il n'ait écrit que dans des formes brèves² – le conseil donné par Monelle à son *alter ego*, narrateur du *Livre* : « Aie la contemplation atomistique de l'Univers » (OC 4, 17). C'est cette nécessité intérieure, propre à chaque œuvre, qui en détermine l'énonciation particulière et le style. Albert Samain, conscient de la modalité littéraire de Schwob, désignait cette nécessité interne comme « la magique raison des mots » dans une lettre qu'il adressait en 1896 à l'auteur des *Vies imaginaires* (OC 3, 198)³.

Ainsi, un récit mythique inspiré du chamanisme, tel que « La Mort d'Odjigh », dans *Le Roi au masque d'or* se doit-il de commencer par « Dans ce temps... », imitation du *in illo tempore*, formule inaugurale par excellence du mythe, qu'a relevée Mircea Eliade. Le « temps » dont il est question ici est bien sûr un passé extra-historique, l'âge légendaire des héros qui sauvent le monde de l'anéantissement et remet-

1. « Le commandant du fort réfléchit un instant. C'était irrégulier, à coup sûr ; il manquait d'hommes, évidemment. Mais peut-être que le salut était là : on pouvait sacrifier deux hommes pour en sauver cent cinquante (*Cœur double*, op. cit., p. 61). Selon Dorrit Cohn, le style indirect libre permet d'orchestrer la polyphonie et l'équivocité, étant « suspendu ainsi entre l'immédiateté de la narration et le détour du récit » (cité par Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Belin, 1993, p. 116).

2. Ce qui sert, de toute évidence, la thèse présentée ici. N'y a-t-il pas une indéniable difficulté à imaginer ce que pourrait être un « roman » schwobien ?

3. On n'est pas loin, du reste, de l'idée mallarméenne de « la disparition élocutoire du poète », qui consiste à « laisser l'initiative aux mots » (« Crise de vers », in *Œuvres*, Gallimard, Pléiade, 1945, H. Mondor éd., p. 366).

tent en marche la grande roue cosmique¹. De la même manière, mais sur un ton plus léger, et au second – sinon troisième – degré, le texte de *Cœur double* intitulé « Le Conte des œufs » ouvre par le rituel « Il était une fois... »² Quant aux apologues philosophiques, tels que « Le Roi au masque d'or » et « Les Sans-Gueule », ils se signalent par l'absence totale de noms propres, ce qui universalise leur propos et appelle l'attention du lecteur sur la problématique de l'identité, au cœur même de ces textes.

Le Livre de Monelle, que Champion définit comme « l'évangile de la pitié et le manuel du nihilisme de Schwob », se coule naturellement dans les formes énonciatives d'un livre sacré. Ici, le modèle est moins la Bible que le *Zarathoustra* de Nietzsche, qui utilise aussi le verset et le grand style impératif des livres de sagesse pour subvertir précisément toute métaphysique et offrir une sorte de sagesse négative : on en voit la trace dans les très nombreuses tournures apophatiques qui caractérisent les passages où parle Monelle. Ces passages, en outre, sont marqués par tous les stylèmes de la littérature sapientielle : le paradoxisme (« toute création vient de la destruction », OC 4, 13), et les figures de parallélismes, anaphores, anadiploses, etc. Cette conformité du *Livre de Monelle* à l'écriture sapientielle (au sens où Barthes distingue *style* et *écriture* dans *Le Degré zéro de l'écriture*) fut du reste accentuée lors de la réédition du *Livre* dans le recueil *La Lampe de Psyché*, publié en 1903. À son retour des îles Samoa, Schwob avait retravaillé les intertitres, et remplacé les anciens, ceux de l'édition de 1894, par de nouveaux, plus abstraits, et introduits par le latinisme « De » (« De son apparition », « De sa patience », « De sa fuite »), qui confère un registre plus élevé à cette troisième section.

1. Voir notamment *Aspects du mythe*, « Idées », Gallimard, 1963.

2. *Op. cit.*, p. 136.

Une poétique atomistique

Après avoir relevé ces marques de l'écriture schwobienne, marques fort paradoxales puisqu'elles traduisent un refus du « style », un parti pris de l'éclatement polyphonique, tentons de reconstituer le projet esthétique de Schwob d'après les fragments de réflexion critique qu'il nous a légués, notamment à travers ses préfaces et les études de *Spicilège*. En premier lieu, il apparaît clairement que son écriture plurielle, irréductible à un système, est le reflet d'une conception de l'art qu'il a affirmée à plusieurs reprises. Prenant délibérément le contre-pied d'Aristote, il affirme, dans « L'Art de la biographie », préface des *Vies imaginaires* reprise dans *Spicilège*, que « l'art est à l'opposé des idées générales, [il] ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas, il déclassé » (OC 4, 147). Auparavant, dans la préface de *Cœur double*, reprise elle aussi dans *Spicilège*, il oppose art et science en ces termes : « [...] pour la science, le monde est lié et déterminé ; pour l'art, le monde est discontinu et libre » (OC 4, 124). Et un paragraphe plus haut, il donne cette définition du regard de l'artiste, qui s'applique parfaitement à lui-même :

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 le considérer.

Pour l'auteur de *Cœur double*, le monde est donc composé d'éléments uniques, qui demandent chacun une parole unique. C'est du moins un horizon théorique, car il n'est pas possible, à l'évidence, de concevoir une langue dont chaque terme serait un *hapax*. La pluralité des styles est donc une manière de « coller » le plus étroitement possible à ce que F. Schlegel appelait « la beauté unique du particulier ». Il est révélateur, à cet égard, de voir que les

1. *Ibid.*

écrivains pour qui Schwob proclame une admiration sans réserves sont ceux qui partagent cet idéal de l'écriture polyphonique. C'est ainsi qu'il loue la multiplicité vocale dans l'œuvre du romancier anglais Georges Meredith :

Ses personnages parlent une langue si individuelle qu'on reconnaît le mode de la pensée française dans le babil de l'exquise Renée (Beauchamps's Career), et la gauche lourdeur de la réflexion allemande dans les balbutiements mignons de la petite princesse Ottilia (Harry Richmond)¹.

Cette remarque est à rapprocher du conseil bouffon (en apparence) que donne Loyson-Bridet aux jeunes journalistes dans les *Mœurs des diurnales*, au sujet de la traduction d'articles étrangers. Dans le chapitre intitulé « De l'art de traduire » qui vise à renverser la malédiction classique *traduttore traditore*, Loyson-Bridet recommande de « laisser au langage [de l'original] toute sa tournure étrangère » (OC 8, 113). Ce parallèle suffirait à montrer que l'ironie qui soutend toute cette satire du journalisme est complexe, et qu'elle se rapproche beaucoup de l'*ironie romantique*. Car s'il est indéniable que Schwob met en scène les ridicules du personnage, dont le nom évoque le juge Bridoye de Rabelais et le Brid'Oison de Beaumarchais, il n'est pas exclu qu'il insère dans le galimatias dudit Loyson-Bridet quelques paradoxes de sa propre pensée. Un tel procédé, du reste, aurait de prestigieux antécédents au dix-neuvième siècle, des *Lettres de Dupuis et Cotonnet* de Musset à *Bouvard et Pécuchet*.

Dans un autre chapitre de *Spicilège* consacré à R.L. Stevenson, Schwob livre les ressorts de sa propre poétique en soulignant l'évolution inverse du style et de l'orthographe. De la langue « admirable » qu'utilisaient les contemporains de Villon et de Rabelais, alors que les mots n'avaient pas d'orthographe fixe, il ne reste aujourd'hui qu'une langue terne, neutre, trop policée. « Les langues, comme les peuples » déclare-t-il avec regret, « parviennent à une organisation de société raffinée d'où on a banni les bariolages indé-

1. *Spicilège*, OC 4, 76.

cents » (OC 8, 66). Or, ajoute-t-il, « l'écrivain qui rompt l'orthographe traditionnelle prouve véritablement sa force créatrice » (*ibid.*). « Rompre l'orthographe », c'est au plus haut degré briser l'uniformité du discours, car tout style, toute « langue d'auteur » tend à devenir un nouvel « orthographe ». Mais quelle vision du monde sous-tend une telle poétique de l'hétérographie, et que recouvre ce tissu textuel comparable à un habit d'Arlequin ? Avançons une hypothèse.

Entre multivers et chaosmos

Il semble que Schwob, héritier d'une tradition juive réduite à un sens profond du mystère, ait évolué d'une sorte de déisme ésotérique vers un nihilisme radical. Dans la préface du *Roi au masque d'or*, il concluait la prosopopée de son « observateur venu d'un autre monde » (OC 3, II) par ce paragraphe :

S'il est vrai que Dieu calcule des possibles, on doit ajouter qu'il parle des réels ; nous sommes ses propres mots arrivés à la conscience de ce qu'ils portaient en eux, essayant de nous répondre, de lui répondre ; désunis, puisque nous sommes des mots, mais joints dans la phrase de l'univers, jointe elle-même à la glorieuse période qui est une en Sa pensée.¹

Pour autant que l'on puisse prendre au premier degré ce qui nous est présenté, *mutatis mutandis*, comme le point de vue d'un habitant de Sirius, ce paragraphe cautionne l'idée d'une unité divine qui subsumerait toute la cacophonie du monde en une sublime Syntaxe transcendante. Il est également remarquable de voir que la métaphore du monde-livre, du réel-texte, ordonne toute cette préface, rédigée en 1892. Mais ces spéculations métaphysiques, que Schwob présente lui-même comme des « hypothèses » servant « à excuser la composition de ce livre » (*ibid.*), vont rapidement disparaître

1. *Ibid.*, VI.

de son horizon mental. La « ténébreuse et profonde unité » dont parlait Baudelaire, et qui se trouve contenue dans le mot « univers » lui-même, fait place, dans l'esprit de Schwob, à un éclatement, une fragmentation généralisés du réel, réduit à l'état de « multivers », si l'on accepte ce barbarisme. Ce multivers ne peut s'appréhender que dans le miroir brisé d'une écriture plurielle, elle-même au service d'une vision kaléidoscopique, pirandellienne avant la lettre. On en voit un exemple flagrant dans *La Croisade des enfants*, ce contrepoint de huit pseudo-récits d'un même événement historique, qui lui-même n'est directement relaté, sur le mode benvenistien du *récit*, que par la citation tronquée d'une chronique latine placée en exergue. De ces huit discours n'émerge aucune vision unifiante, si ce n'est, négativement, le non-sens de la folle entreprise de ces enfants, que le pape Innocent III, dans son monologue, compare aux jeunes habitants de Hamelin ensorcelés par le joueur de flûte (OC 4, 140). Il faut noter, en effet, que ces huit textes, que l'auteur présente comme des « récits », sont exclusivement monologiques ; chacun est refermé sur lui-même, avec le timbre de voix spécifique de son locuteur fictif, que ce soit le pape, le lépreux, les enfants ou le musulman. Aucun échange dialogique n'intervient entre ces discours cloisonnés, ruinant ainsi toute chance de voir un sens, un discours commun, émerger de cette polyphonie. C'est là qu'une nuance est à faire par rapport à la définition bakhtinienne de la polyphonie romanesque. L'auteur d'*Esthétique et théorie du roman* affirme que le prosateur doit accueillir la diversité des discours dans son propre langage narratif, mais

il dispose tous ces discours, toutes ces formes à différentes distances du noyau sémantique ultime de son œuvre, du centre de ces intentions personnelles.¹

Chez l'auteur de *Mimes*, ce « noyau sémantique ultime » est des plus problématiques. Nihilisme et illusionnisme

1. *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978, p. 119.

radicaux constituent plutôt un centre obscur, un trou noir au cœur de l'œuvre. Loin d'être hiérarchisé par rapport à un noyau idéologique, le texte polyphonique de Schwob place toutes ces diverses facettes de l'écriture à équidistance d'un centre introuvable. On peut déduire de cette hétéroglossie totale qui donne un cachet si troublant à son œuvre qu'elle ne constitue, en dernière analyse, que la version héroïque, la transmutation artistique de la cacophonie universelle. La glorieuse période divine s'étant faite silence, aucune syntaxe ne pouvant rendre lisible le texte du monde, Schwob attife le chaos d'oripeaux flamboyants.

On commence seulement aujourd'hui à mesurer l'importance de ce polygraphe métalittéraire, qui inventait déjà, il y a un siècle, notre champ de représentation. Dans un chapitre des *Mœurs des diurnales* intitulé « De la bonne foi. Des plumes », Loyson-Bridet nous prouve une fois de plus que la sottise outrancière peut finir par devenir profonde, en vertu du paradoxe des extrêmes qui se touchent. Paraphrasant la formule trop souvent citée de Buffon, « Le style, c'est l'homme », et la retournant, il déclare : « Pour nous, si j'ose dire, l'homme, c'est la plume ». Et de citer, à l'appui, une centaine de qualificatifs visant à embrasser les multiples sortes de plumes que l'on peut trouver ; « bien taillée », « savoureuse », « térébrante », et bien d'autres, la liste se terminant sur la locution déterminative : « d'oie ». Liste qui n'est pas sans rappeler celle des animaux du conte de Borgès que cite Foucault dans *Les Mots et les choses*¹. Dire le multiple, c'est inévitablement finir dans la fatrasie ; l'écriture plurielle, en définitive, est le signifiant le moins inadéquat du non-sens.

1. « Ce texte cite "une certaine encyclopédie chinoise" où il est écrit que "les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cœtera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches" »... *Op. cit.*, Gallimard, 1966.

Les errances du récit

L'objet dont il sera question ici n'existe pas. C'est un objet invisible. On en parle, on l'imagine, on l'attend, il ne vient pas. Ou bien s'il apparaît, c'est à contre-identité, étrangement méconnaissable, à la façon dont se présente l'héroïne éponyme à l'orée du *Livre de Monelle* :

Monelle me trouva dans la plaine où j'errais et me prit par la main.
 – N'aie point de surprise, dit-elle, c'est moi et ce n'est pas moi ;
 Tu me retrouveras encore et tu me perdras ;
 Encore une fois je viendrai parmi vous ; car peu d'hommes m'ont
 vue et aucun ne m'a comprise ;
 Et tu m'oublieras et tu me reconnaîtras et tu m'oublieras'.

L'intérêt de cette ouverture consiste à camper un narrateur sans qualité ni prérogative, seulement déterminé par son errance à la recherche de paroles, de mimiques et de tons inédits ; un narrateur allant à la rencontre de l'origine des voix qui lui parviennent et qu'il ne peut articuler qu'en désarticulant la diégèse ; un narrateur, en somme, à la recherche d'un mode inusité de narration et d'une autre façon de raconter.

En effet, les écrits théoriques de Schwob le montrent d'abord préoccupé, au même titre que Remy de Gourmont, Jules Renard, Gide et quelques autres, du renouvellement et du devenir du genre romanesque². On se souvient de sa

1. *Le Livre de Monelle* (1894), Paris, Allia, 1993, p. 11.

2. Voir Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque, *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.