

Schwob

Cœur double

Le Livre de Monelle

Présentation
par Jean-Pierre Bertrand



SCHWOB

CŒUR DOUBLE
LE LIVRE
DE MONELLE

Présentation, notes, chronologie et bibliographie

par

Jean-Pierre BERTRAND

GF Flammarion

*Du même auteur
dans la même collection*

VIES IMAGINAIRES

ISBN : 978-2-0807-1168-7
© Éditions Flammarion, Paris, 2008.

PRÉSENTATION

« Voilà un isolé. Il pense que nous arrivons tard et qu'il ne nous reste qu'une chose à faire après nos aînés : bien écrire » : c'est en ces termes qu'en 1891, Jules Renard, dans son *Journal*, brossait le portrait de Marcel Schwob¹. S'il est vrai que Schwob apparaît dans la nébuleuse fin de siècle comme un écrivain rare et curieux, il n'en fut pas moins, en son temps, un prince de la littérature, observateur attentif de la vie mondaine et découvreur de talents nouveaux. Son isolement tient avant tout à son originalité et à l'exigence qu'il a toujours placée très haut dans l'art d'écrire. Polyglotte, philosophe à ses heures, érudit, passionné des parlars anciens – le grec et le sanskrit, mais aussi l'argot de François Villon et des « coquillards » –, traducteur de William Shakespeare et de Daniel Defoe, historien des marginaux, journaliste, son activité débordante aurait pu faire de lui un dilettante comme il y en a eu tant à l'époque. Mais elle l'a conduit à construire une œuvre qui, composée pour l'essentiel de contes, d'articles de critique littéraire, d'essais et de chroniques, se caractérise par une étonnante unité.

C'est ce que montrent les deux livres rassemblés dans le présent volume, *Cœur double*, sa première œuvre de fiction, publiée en 1891, et *Le Livre de Monelle*, paru trois ans plus tard, dont Pierre Champion, le premier biographe de l'auteur, affirmait : « Ce petit livre, véhément et voilé, est l'un de ceux qui représentent le mieux Schwob². » Leur unité n'est pas discernable

1. Jules Renard, *Journal*, 7 mars 1891, éd. L. Guichard et G. Sigaux, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 83.

2. Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Grasset, 1927, p. 81.

au premier abord, sauf à dire que Schwob est porté par un goût immodéré de l'étrange, de l'inconnu, du mystère ; elle se tapit et se cimente dans ce qu'on pourrait appeler une esthétique de l'exception, à savoir une attention aiguë à tout ce qui, dans la vie, déroge aux règles, quelles qu'elles soient, et touche à ce qu'il y a d'irréductible dans l'être. Cette esthétique donne lieu à des histoires surprenantes et incroyables, mais qui ne le sont pas tant en raison de leur caractère insolite que de leur écriture même. Ciselée, précieuse, baroque quelquefois, tantôt pure, tantôt mâtinée de langage technique ou d'argot, la langue de Schwob est avant tout poétique, dans tous les sens du terme : d'une économie extrême, elle va droit à l'effet et sait rendre la présence troublante de tout un monde à partir d'un détail. Et c'est là l'un des grands mérites de cet auteur inclassable, que d'avoir fait passer le récit bref, du genre à la mode qu'il était, à une forme d'art pur souvent bien proche du poème en prose ; une forme qui dissout en elle toute prétention au roman ou à la poésie versifiée – genres que, de manière significative, Schwob n'aura jamais pratiqués.

Schwob l'indéchiffré

C'est en 1891, à l'âge de vingt-quatre ans, que Marcel Schwob entre pleinement en littérature. Après avoir échoué à l'agrégation et au concours de l'École normale supérieure, il met un terme à ses velléités universitaires, en dépit des protestations de son père. Il quitte la chambre de l'Institut où depuis son arrivée à Paris, en 1881, l'a hébergé son oncle, l'orientaliste Léon Cahun, et loue un modeste entresol de la rue de l'Université. Un « capharnaüm », ainsi que l'a décrit Pierre Champion, « où l'on n'aurait su trouver une place pour s'asseoir et qu'il remplit de la fumée de sa pipe en terre. [...] Une turne [...] tapissée de livres anglais et allemands, où il a une armoire, une table, un divan-lit. Le tout donne sur une rue obscure¹ ». Il rencontre cette année-là André Gide, tout aussi frappé par cet intérieur hors du commun dans lequel les miroirs sont recou-

1. Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, op. cit., 1927, p. 59.

verts d'étoffes : « Schwob m'expliqua bientôt qu'il avait horreur des miroirs, ou du moins d'y rencontrer le reflet de son visage ; peut-être qu'il souffrait de s'y trouver si laid¹. » Jules Renard, à la date du 16 février 1891, note encore dans son *Journal* :

Marcel Schwob n'a pas vingt-quatre ans. Il en porte trente. Il a été refusé à l'École normale par de La Coulonche, pour le discours français, naturellement. Il a été reçu le premier à la licence, avant les normaliens qui s'étaient présentés à Normale en même temps que lui. Il n'a jamais écrit une ligne qui ne fût payée, et il est entré à *L'Événement*, en écrivant, de province, à Magnier, pour lui offrir des chroniques. Il a le mépris des cheveux et se fait presque raser la tête. C'est un journaliste du genre savant et de l'espèce rare, un travailleur qui veut des choses, croit à des choses ; méprise des choses ; un indéchiffré encore pour moi².

Marcel Schwob, qui depuis l'âge de onze ans écrit dans *Le Phare de la Loire*, le quotidien républicain de Nantes que dirige son père, se met à collaborer assidûment, dans ces années, à *L'Écho de Paris* – dont il dirige avec Catulle Mendès le supplément littéraire de 1891 à 1893 – et à *La Lanterne* ; dès octobre 1890, il est également critique littéraire pour *L'Événement*. Ce sont les deux premiers de ces journaux qui publieront à partir de 1888 les contes de *Cœur double*, réunis en volume chez Ollendorff à l'été 1891. Issu de la bourgeoisie juive cultivée, il est à cette époque au cœur du noyau très serré des écrivains qui comptent³ : il défend la première pièce de Claudel, *Tête d'or* (1890), fait publier *L'Écornifleur* (1892) de Jules Renard et, quelques années plus tard, soutiendra Alfred Jarry qui lui dédiera *Ubu roi* (1896). Son père, qui avait fréquenté Nerval, Baudelaire et Gautier, et qui fondait en lui des espoirs universitaires, se consola avec ses premiers succès, notamment lorsqu'il découvrit avec joie le papier qu'Anatole France consacra à *Cœur double* dans *Le Temps*, le 12 juillet 1891 : « Cela m'a illuminé toute ma journée, écrivit-il. Te voilà maintenant fai-

1. André Gide, *Journal*, « Feuilletts », Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 814.

2. Jules Renard, *Journal*, 16 février 1891, éd. citée, p. 78.

3. Sur le réseau d'amitiés faites et défaites, voir le recensement très complet de Bruno Fabre, « Marcel Schwob et les écrivains de son temps », *Europe*, mai 2006, n° 925, p. 65-77.

sant partie du "Tout-Paris". » Et d'ajouter, non sans ironie : « J'espère que tu vas lui faire une visite en lui apprenant que tu n'es pas breton, mais sémite ¹. » Marcel Schwob, qui fréquente assidûment les mardis de Mallarmé, est l'ami de tous et l'intime de quelques-uns : Rodin, Allais, Bruant, Verlaine, Manet, Barrès, Gide, Lorrain, Courteline, Mirbeau, Wilde... Ce n'est pas par hasard qu'André Gide, si soucieux, dans *Paludes* (1895), de décrire la vie littéraire de l'époque, croquera Schwob à travers le personnage de Valentin Knox ² – le grand Valentin Knox, qui, au salon d'Angèle, dit ne « [s]'intéresse[r] qu'aux fous » et défend la maladie comme « supplément d'être » : « La santé ne me paraît pas un bien à ce point enviable. Ce n'est qu'un équilibre, une médiocrité de tout ; c'est l'absence d'hypertrophies. Nous ne valons que par ce qui nous distingue des autres, l'idiosyncrasie est notre maladie de valeur ³. »

En même temps que ce dandy des lettres bâtit un univers en apparence si étranger aux vicissitudes de la vie de tous les jours, la sienne autant que celle des autres, il demeure imprégné de son expérience, comme de l'actualité, qu'il a l'art de transfigurer dans ses contes. À cette époque il rencontre celle qui deviendra Monelle : Louise, également appelée « Vise », et dont on ne sait pas grand-chose, si ce n'est qu'elle est morte de tuberculose fin 1893, à l'âge de vingt-cinq ans. Confiance de Schwob à son ami Jules Renard au sujet de cette liaison : « Moi, j'ai peur de la bêtise de la femme. J'ai pour maîtresse une toute petite fille qui est bien bête, mais si gentiment ⁴ ! » La disparition de Vise le plonge dans la dépression, notent ses biographes ; dès le 10 février 1894, *L'Écho de Paris* publie « La

1. Lettre citée par Monique Jutrin, *Marcel Schwob : « Cœur double »*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1982, p. 18, et par Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps, op. cit.*, p. 63.

2. Ce que laisse entendre, sans que la chose soit avérée, l'extrait de *Paludes* reproduit sous le titre « Marcel Schwob caricaturé par André Gide », dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, dir. Ch. Berg et Y. Vadé, Seyssel, Champ Vallon, « Essais », 2002, p. 192-193. Daniel Oster, dans sa préface de *La Lampe de Psyché* (P.O.L., « La Collection », 1993, p. XII-XIII), propose la même hypothèse.

3. André Gide, *Paludes*, dans *Romans*, éd. Y. Davet et J.-J. Thierry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 120.

4. Jules Renard, *Journal*, 20 mars 1891, éd. citée, p. 88.

fuite de Monelle », puis, le 16 mars, « La patience de Monelle », avant que le volume, initialement intitulé *Les Petites Filles*, paraisse chez l'éditeur Léon Chailley. Cette jeune prostituée représenta pour Schwob une figure hautement littéraire, à la mesure de la petite Anne rencontrée à Londres par Thomas de Quincey, et du personnage de Nelly mis en scène par Dostoïevski dans *Crime et châtiment*, dont il est question dès les premières pages du *Livre de Monelle* : « Elles vous apprennent la leçon qu'elles ont à vous apprendre, et elles s'en vont » (p. 251). On en trouvait déjà une image, sous le nom de Louise – « tour à tour plus femme qu'enfant, plus enfant que femme » (p. 231) –, dans le récit « Fleur de Cinq-Pierres » de « La légende des gueux ¹ », la suite de contes qui constitue la deuxième partie de *Cœur double*.

En ces années, Schwob est aussi très préoccupé d'anarchisme, qu'il essaie de comprendre tout en condamnant les attentats qui terrorisent la France d'alors, et plus encore la vague de répression policière qui les suit ². En raison de la montée de l'anarchisme et des scandales qui agitent la France de la dernière décennie du XIX^e siècle, on assiste à un retour en force de la république de l'ordre, qui vote, entre autres, les fameuses lois dites « scélérates », permettant d'enfermer pour cinq ans tout auteur de provocation au meurtre, au vol et à l'incendie. À défaut de se fédérer dans un parti, les anarchistes forment un réseau et sévissent à travers l'Europe : le géographe Élisée Reclus, le poète Laurent Tailhade, Ravachol, Auguste Vaillant se manifestent les uns dans la presse, les autres à coup de bombes – le président Carnot en personne est assassiné en juin 1894 par un anarchiste italien ³. Pierre Champion a été le premier à mettre en rapport ce climat insurrectionnel avec *Le*

1. Titre qui croise ironiquement *La Légende des siècles* de Victor Hugo et *La Chanson des gueux* de Jean Richepin.

2. Attentats d'Auguste Vaillant et d'Émile Henry, chroniqués par Schwob dans ses *Lettres parisiennes* dès 1894 (voir Schwob, *Œuvres complètes*, éd. A. Gefen, Les Belles Lettres, 2002 ; édition désormais abrégée en *OC*).

3. Sur cette question dans ses rapports avec la littérature, voir A. Vaillant, J.-P. Bertrand et P. Régner, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Nathan, 1998 ; rééd. Presses de l'université de Rennes, 2007, p. 381-393.

Livre de Monelle, « l'évangile de la pitié et le manuel du nihilisme de Marcel Schwob ¹ » ; le personnage de Monelle, comme s'en souviendront certains surréalistes fascinés par ses célèbres « Paroles », incarne en effet le refus de l'ordre et du pouvoir, et prêche une liberté absolue et inconditionnelle. Dès 1894, Schwob, toujours à l'affût de ce qui se passe dans le monde, chronique par ailleurs avec beaucoup d'attention ce qui deviendra bientôt l'affaire Dreyfus. « Patiemment, écrit Monique Jutrin, [il] débrouille l'écheveau. La part de mystère contenue dans l'histoire n'est pas faite pour rebuter un amateur de Stevenson et de Poe ; l'auteur de "L'homme double" peut se demander : "où est le vrai Dreyfus ² ?" »

Après la parution d'un autre recueil de contes, *Le Roi au masque d'or* (1892), et d'un recueil de pastiches, *Mimes* (1893), il entame en 1895 la rédaction de son chef-d'œuvre, *Vies imaginaires*, qui paraît d'abord dans *L'Écho de Paris*, puis en volume chez Charpentier en 1896 ³. Cette série de récits brefs par lesquels il renouvelle le genre de la biographie et réinvente la vie de personnages illustres ou méconnus, de l'Antiquité au milieu du XIX^e siècle, constitue assurément l'apothéose d'une esthétique dont *Cœur double* et *Le Livre de Monelle* apparaissent comme les indispensables étapes. Par la suite, Schwob n'écrira plus de fiction ; rongé par un mal inconnu qui l'affaiblit de jour en jour et empoisonne son existence comme celle de ses proches – l'actrice Marguerite Moreno, notamment, qu'il a épousée en 1895 –, il se consacre à plusieurs traductions et effectue différents voyages (dont un en Polynésie, sur les traces de son maître Robert Louis Stevenson avec qui il entretint une correspon-

1. « C'est l'anarchie de 1893, écrit Pierre Champion. Et Marcel Schwob a pris, dans ce livre, le ton du prophète, du petit prophète juif qui souleva, en ces jours, le conteur et l'ancien clerc de la Sorbonne. Mais l'évangile de Monelle reflète aussi la philosophie du dilettante, qui est celle de son temps » (*Marcel Schwob et son temps*, *op. cit.*, p. 81-82).

2. M. Jutrin, *Marcel Schwob : « Cœur double »*, *op. cit.*, p. 30. L'Affaire a été commentée par Schwob dans *Le Phare de la Loire*, dont les chroniques ont été reprises dans ses *Lettres parisiennes*.

3. Voir notre édition, en collaboration avec Gérard Purnelle, des *Vies imaginaires*, GF-Flammarion, 2004.

dance, mais qu'il ne rencontra jamais)¹, avant de rentrer à Paris et de s'éteindre en 1905, à l'âge de trente-sept ans.

En dépit de la gloire et de la reconnaissance de ses pairs, ce météore des lettres n'a jamais été à l'abri du doute concernant sa carrière littéraire. Jules Renard, dans son *Journal*, rend compte d'un échange intéressant entre les deux écrivains, qui s'interrogeaient sur leur « succès » qu'ils sentaient déjà, à l'époque, bien éphémère :

– 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. [...] Alors quoi ? Est-ce que nous piétinerons jusqu'à nos quatre-vingts ans ?

Nos paroles nous donnaient une sorte de fièvre noire. Schwob se leva et dit qu'il voulait s'en aller. Il dit aussi que, ce qu'il y a de plus rare au monde, c'est la bonté².

C'est au sujet de ce questionnement sur la pertinence d'écrire que Jean Paulhan, en 1941, prit en exemple l'auteur de *Cœur double* : « Je ne sais s'il faut continuer d'écrire. D'excellents esprits en ont douté. Marcel Schwob n'était pas éloigné de penser, après Renan, que les efforts des générations classique et romantique ne nous laissaient qu'un seul domaine à explorer, celui de la littérature érudite³ » Remarque hautement judicieuse : avec quelques autres comme Alfred Jarry et Remy de Gourmont, Schwob a fait sienne la veine de l'érudition, qui affecte la composition de ses récits au plus profond de leur matière historique mais aussi de leur langue. Loin de viser à faire montre d'une science illimitée, cette littérature de l'érudition cherche et trouve, dans la vaste encyclopédie des savoirs, les fondements d'une esthétique nouvelle qui brouille les frontières entre la réalité et la fiction.

1. « Stevenson fut pour Schwob un double rêvé, un créateur idéal, un maître grandi encore par les difficultés d'une rencontre qui ne put se produire (Stevenson meurt en 1894) » (Bruno Fabre, « Marcel Schwob et les écrivains de son temps », art. cité, p. 73).

2. Jules Renard, *Journal*, 10 octobre 1893, éd. citée, p. 178.

3. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres* [1941], éd. J.-Cl. Zylberstein, Gallimard, « Folio Essais », 1990, p. 44.

De Cœur double au Livre de Monelle

En dépit de leurs apparentes divergences de ton, de composition et de thèmes, les deux œuvres de Schwob ici réunies présentent plusieurs ressemblances. Chacune, tout d'abord, a été composée à partir de récits brefs parus de manière éparse dans la presse. De structure assez classique, *Cœur double* rassemble des textes publiés antérieurement dans *Le Phare de la Loire* et dans *L'Écho de Paris*. C'est un recueil de trente-quatre récits, dont beaucoup ont en partage le thème du double, évoqué à partir de situations tour à tour réalistes et fantastiques, ancrées dans l'histoire contemporaine ou remontant le cours du temps, comme c'est le cas dans le montage chronologique de « La légende des gueux », qui brasse l'histoire humaine, de « l'âge de la pierre polie » (p. 147) à la « Terreur future » (p. 241). *Le Livre de Monelle*, lui, tient davantage du livre de prophéties : cette œuvre, où la poésie l'emporte sur la narration, s'ouvre et se referme sur des parties centrées sur Monelle, petite prostituée qui apparaît comme le guide spirituel du narrateur dans la quête de soi ; au centre, onze contes, initialement parus dans *L'Écho de Paris*, relatent les aventures des « Sœurs de Monelle ». Entre les réflexions de l'héroïne sur l'existence et les histoires de ses sœurs se tissent des liens qui démultiplient, en les illustrant de manière allégorique, les conseils prodigués par Monelle à son disciple.

Même si trois ans seulement séparent les deux livres dans une carrière littéraire qui n'en compte que quatorze – et encore, puisque, après 1896, à l'exception de la satire des pratiques journalistiques parue sous le titre *Mœurs des diurnales* (1903) et de quelques brèves études, Marcel Schwob ne donna plus aucun titre¹ –, *Cœur double* et *Le Livre de Monelle* marquent une trajectoire, un début et un aboutissement. Entre le recueil de 1891 et le livre de 1894, il existe une filiation esthétique qui n'a cessé, en quelques années seulement, de s'affirmer et de s'affermir : le passage du double au singulier que suggèrent les titres, l'évolution d'un recueil de contes vers un *livre* unique n'en sont que les indices les plus visibles.

1. Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les Vies imaginaires*, Le Cherche Midi, 2000, p. 8.

À travers les contes de *Cœur double*, au singulier – dont le titre est un clin d'œil à un « Un cœur simple », le dernier des *Trois Contes* de Flaubert¹ –, Schwob souligne la multiplicité de l'être, comme il le suggère dans sa préface en recourant aux mathématiques². C'est que *Cœur double* poursuit ces moments très précis où le simple passe au double, rendant pensables, voire conciliables, les contraires : soi et l'autre, le même et le différent, l'identité et l'altérité, le dedans et le dehors, le général et le particulier, la synthèse et l'analyse. Le conte « Les sans-gueule » met en scène deux soldats de même stature défigurés par une explosion, et que nul ne parvient plus à distinguer : incapable de déterminer lequel des deux est son mari, la femme de l'un, venue le chercher à l'hôpital, repart avec « Sans-gueule n° 1 » et « Sans-gueule n° 2 »... Dans « Arachné », un fou

1. Schwob a préfacé en 1893 la réédition de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. Sur cette filiation, voir J.-L. Cornille, « Contes sans nouvelles : Marcel Schwob et C^{ie} », dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 303-306.

2. Platon puis Kant servent sa réflexion, formulée en ces termes dans la préface de *Cœur double* (p. 23-24) : « “Quand j'ajoute un à un, disait Platon dans sa *République*, qu'est-ce qui devient deux, l'unité à laquelle j'ajoute, ou celle qui est ajoutée ?” / Pour un esprit aussi profondément déductif, la série des nombres devait naître analytiquement ; le nouvel être deux devait être enveloppé dans l'une des unités dont la jonction l'engendrait. / Nous disons que le nombre deux est produit synthétiquement, qu'il intervient dans l'addition un principe différent de l'analyse ; et Kant a montré que la sériation des nombres était le résultat d'une synthèse *a priori*. / Or dans la vie la synthèse qui s'opère est aussi radicalement différente de l'énumération générale des détails psychologiques et physiologiques ou du système déductif. » Soit un plus un égale deux : d'où provient le deux ? de laquelle des deux unités ? En réponse à cette question que se pose Platon selon Schwob, Kant, lui, juge que le concept de deux ne se trouve dans aucune des unités, pas plus qu'il n'est contenu dans le concept de leur somme : nous avons beau prolonger l'analyse de la somme de un et un, nous ne trouverons jamais le nombre deux, mais seulement la réunion de deux nombres en un nombre unique. Selon Kant, les propositions arithmétiques ne sont pas analytiques, elles supposent que nous effectuons une synthèse, c'est-à-dire que nous ajoutons à un concept (ici celui de la somme de un et un) un autre concept qui n'est pas compris dans le premier (ici celui de deux) ; voir Kant, *Critique de la raison pure*, éd. F. Alquié, Gallimard, « Folio Essais », 1980, p. 75-76.

raconte comment, dans un ultime baiser, il a recueilli le souffle de son aimée Ariane, une brodeuse, qui continue de vivre en lui sous la figure de la nymphe Arachné. Dans « L'homme double », un homme de loi est jugé par ses pairs pour un assassinat crapuleux ; lors du procès, il trouble les autorités par sa double personnalité d'homme respectable et d'assassin, de sorte qu'à la fin on ne sait trop qui est coupable : « Dans l'homme double qui s'était révélé – où était l'homme ? » (p. 80). Dans « L'homme voilé », le narrateur, dans un wagon, est assis face à deux voyageurs, dont l'un n'a pas de visage. Cet homme voilé assassine le second voyageur et s'enfuit en laissant le cadavre et le narrateur ; or, en sortant du train, celui-ci apparaît à la portière avec la « figure barrée de caillots de sang », si bien que le lecteur peut se demander s'il ne se confond pas avec le meurtrier... Dans « L'homme gras », un boulimique, ayant accueilli chez lui un « homme maigre », médecin de son état, se met à maigrir à mesure que l'autre grossit. Et ainsi de suite... Dans chacun de ces contes, Schwob remet ainsi en cause toute pensée duale et dichotomique : le soi contient toujours l'autre, l'unique contient toujours le double et *vice versa*. Les sciences du langage, auxquelles Schwob, en bon disciple de Bréal et de Saussure à l'École des hautes études, de 1887 à 1889, fut si attentif, et qui, d'une certaine façon, se substituèrent dans l'imaginaire littéraire au modèle physiologique, donnaient raison à cette nouvelle dialectique qui incluait au lieu d'exclure et scindait sans diviser.

Quant au personnage de Monelle, il résorbe, sans toutefois l'annuler, la dualité que Schwob traque au tréfonds de l'humain : d'un côté, Monelle est l'unique personnage du livre qui porte son nom ; de l'autre, ses onze sœurs sont présentées comme autant de reflets d'elle-même – « Et je te conduirai parmi mes sœurs, qui sont moi-même », affirme-t-elle (p. 252). Le thème du double, inépuisable, passe d'une œuvre à l'autre, non seulement par le biais des motifs – celui du miroir, notamment, qui est au centre de l'histoire d'Ilseé, l'une des sœurs de Monelle jalouse de sa propre image dans la glace (« La prédestinée », p. 287) –, mais aussi par les points communs qui unissent entre eux les personnages des deux œuvres : tous, en marge de la société, appartiennent à une vaste famille de criminels, de gueux, d'hallucinés, de prostituées. Les protagonistes

de *Cœur double*, constamment pris dans un processus de dédoublement, se retrouvent en somme dans Monelle qui, par sa désincarnation même et sa dépersonnification, les résume tous à la fois : elle est en quelque sorte leur sœur cadette, leur aboutissement ultime et leur conscience. Petite Nana de la contingence moderne, elle sait mieux que quiconque sentir la vie dans ce que celle-ci a de singulier et de double et, dans son idiosyncrasie, elle va jusqu'à s'affranchir de toute règle conçue en dehors d'elle. En cela, le livre de 1894 parachève bien le recueil des débuts : il en serait même le comble, mettant en scène un seul personnage, dont le nom, qui vient du grec *monos*, signifiant tout à la fois « unique » et « seul », est révélateur : « Parce que je suis seule, tu me donneras le nom de Monelle, dit-elle. Mais tu songeras que j'ai tous les autres noms. Et je suis celle-ci et celle-là, et celle qui n'a pas de nom » (p. 252).

La thématique du simple et du double, ainsi, est au cœur de l'écriture schwobienne, que l'auteur a tenté de théoriser dans la substantielle préface du recueil de 1891. Cette préface est bien autre chose que l'habituel discours d'escorte ou d'avertissement qui introduit une œuvre : elle déborde largement le cadre du recueil¹ pour jeter les fondements d'une véritable esthétique. En ce sens, elle trouve écho dans la première partie du *Livre de Monelle*, « Paroles de Monelle », cette espèce de préface maquillée sous forme d'aphorismes que Remy de Gourmont a reprochée à l'œuvre². D'un livre à l'autre, c'est le même propos

1. Nous faisons nôtre la remarque de Julien Schuh qui écrit à ce propos, dans « Marcel Schwob et Alfred Jarry. Des difficultés de la synthèse », *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, dir. Ch. Berg, A. Gefen, M. Jutrin et A. Lhermitte, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2007, p. 118 : « Tout se passe encore une fois comme si Schwob avait résumé dans la préface de *Cœur double* les attitudes et les principes de création qu'il allait adopter ensuite dans ses recueils successifs. Ce sont *Le Livre de Monelle* (1894) et les *Vies imaginaires* (1896) qui s'annoncent à travers l'idée de la singularité irréductible de tout objet du monde. »

2. Remy de Gourmont, « Marcel Schwob », *Le Mercure de France*, janvier 1898, repris dans le second *Livre des Masques* (éd. D. Grojnowski, Houilles, Manucius, « Littera », 2007, p. 236) : « Il n'y a qu'un défaut dans *Monelle*, c'est que le premier chapitre est une préface [...] ; il a couru le risque, parfois, de tuer ses imaginations par des raisonnements. »

qui s'épure au point que s'estompent les frontières entre la théorie et la fiction.

Terreur et pitié

Cette préface de *Cœur double* aux accents de manifeste, Schwob a eu bien du mal à la faire comprendre à ses contemporains, qui la jugeaient absconse. Arrivé à Paris en 1891, le poète irlandais John O'Neill, quoique fervent admirateur de Schwob, estime que ce qu'il « a voulu dire dans sa préface ne [...] paraît pas clair » et pense que « toutes ses réflexions sur l'art ne sont qu'une création mythologique¹ ». Ce texte, en effet obscur, se présente comme un véritable plaidoyer pour un art nouveau prenant le contrepied des esthétiques passées, et plus particulièrement celles du XIX^e siècle : il est indispensable de s'y attarder pour bien comprendre les soubassements esthétiques et philosophiques de l'écriture de Schwob.

Postulat de la démonstration : la dialectique de la pitié et de la terreur, au fondement de la conception tragique de l'homme qui est celle de l'auteur. Selon lui, « le cœur de l'homme est double ; l'égoïsme y balance la charité » (p. 11). En d'autres termes, l'homme est tout à la fois porté par l'« instinct égoïste » qui est au principe de la conservation de l'individu, et appelé à se représenter, pour les partager, les souffrances de l'autre. L'égoïsme se manifeste par la terreur ; le « besoin des autres êtres » peut aboutir à la pitié (p. 11). L'auteur de *Cœur double*, à travers son recueil, entend mener « par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié » (p. 14).

« *Eleos kai pathos* », lit-on encore en exergue de *Cœur double* (p. 11), ce qui signifie en grec « pitié et souffrance ». L'expression évoque nettement la formule « *eleos kai phobos* » (« pitié et terreur »), que l'on trouve dans la définition aristotélicienne de la tragédie², et qui a été reprise par Le Brun sur le frontis-

1. Propos rapporté par un autre ami de Schwob, le philologue hollandais W.G.C. Byvanck, dans son *Marcel Schwob*, cité par Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les Vies imaginaires*, op. cit., p. 101.

2. Aristote, *Poétique*, 6, 1449 b.

pice de l'édition originale des *Tragédies* de Racine¹. Contre toute attente, dans une préface qui développe largement le motif de la terreur², Schwob ne cite pas Aristote. Il remplace *pathos* par *phobos*, annonçant ainsi le rôle exercé par la souffrance dans le passage de la terreur à la pitié ; c'est dans la mesure où l'on parvient à se représenter dans l'autre « la misère, la souffrance et la crainte » (p. 13) que l'on peut dépasser la terreur et connaître la pitié. Terreur et pitié, dès lors, ne désignent plus tant, comme chez Aristote, un effet de composition (« la tragédie doit imiter des faits qui suscitent la crainte et la pitié », écrivait le penseur grec³) qu'un cheminement moral : « la marche de l'âme [...] lente et difficile pour aller » de l'une à l'autre (p. 12). Autrement dit, l'injonction pseudo-artistotélicienne indique moins une esthétique – celle de la *catharsis*, ou purification des passions – que la dualité archétypale et indivise qui est constitutive de l'homme, et que l'on retrouve jusque dans ses plus improbables contradictions. Terreur et pitié forment les deux pôles du cœur humain ; ce n'est qu'exceptionnellement que l'homme parvient à passer de l'un à l'autre, comme le Maharadjah dans le conte de *Cœur double* intitulé « Le dom » ; désireux d'« atteindre la pitié qui fleurit chez le pauvre » (p. 144), le personnage, après avoir renoncé à ses richesses, à sa famille, à sa santé – après avoir, en un mot, subi les affres de la terreur –, se sacrifie littéralement pour éprouver le sens de la véritable pitié.

Outre le dessein moral, toute une sociologie et toute une histoire découlent de cette conception tragique de l'homme, dont la structure même de *Cœur double* entend rendre compte. Au « Dom » succède ainsi « La légende des gueux », qui marque le passage de la vie individuelle de l'homme à son existence historique, pour montrer que « toutes les terreurs que l'homme a pu éprouver, la longue série des criminels les a reproduites d'âge

1. Voir A.J. Pons, *Les Éditions illustrées de Racine*, Paris, A. Quantin, 1878 ; rééd. Elibron Classics, 2001, p. 10.

2. Dans certaines éditions, cette épigraphe est en tête du chapitre de *Cœur double* intitulé « La Terreur future ».

3. Aristote, *Poétique*, 13, 1452 b, trad. J. Hardy, Gallimard, « Tel », 1996, p. 99-102.

en âge jusqu'à nos jours » (p. 13). Conséquence : « on a pitié de cette misère, et on tente de recréer la société, d'en bannir toutes les terreurs par la Terreur, de faire un monde neuf où il n'y ait plus ni pauvres ni gueux » (p. 14). Mais la Terreur majuscule ne peut disparaître car elle est au cœur de l'homme : « Tout cela serait bon, serait juste, si l'extrême terreur n'entraînait autre chose : [...] si le cœur n'était double [...], même dans la poitrine des ouvriers de la Terreur future » (p. 14). Comme l'indique l'issue tragique de la plupart des contes de *Cœur double*, l'homme ne peut se sortir de sa duplicité autrement que par l'acceptation de la terreur, qui est aussi une lutte constante pour accéder à toujours plus de pitié.

À cet égard, Schwob indique une évolution dans ses propres contes, ou plutôt une gradation, au sein du recueil, dans l'expression de la terreur : dans « Les striges », écrit-il, l'homme « est le jouet de ses superstitions » (p. 12), tandis que les histoires suivantes mettent en scène une terreur de plus en plus apocalyptique, dont la source est de plus en plus extérieure, pour aboutir à l'ultime conte du volume, « La Terreur future », qui clôt le cycle historique de « La légende des gueux » en montrant de généreux révolutionnaires se transformer en barbares – allusion évidente à l'épisode de la Terreur de 1792-1793 : « ils avaient annoncé la religion nouvelle qui devait conquérir le monde », lit-on au début, mais après le massacre, « ils eurent une sorte de lueur ; ils comprirent vaguement une vie supérieure à la mort universelle [...] ; ils descendirent en chancelant du rempart d'hommes égorgés qui devait entourer la Cité nouvelle, et s'enfuirent éperdument, dans les ténèbres rouges, parmi le fracas de métal des machines qui galopaient » (p. 241 et 246). Cette vision, qui rappelle nombre de poèmes de Rimbaud, de « Après le Déluge » à la très antiphrastique illumination intitulée « Démocratie », annonce aussi le principe d'éternel déluge et la dialectique du chaos et de la création que l'on retrouve au cœur des « Paroles de Monelle » : « Détruis, car toute création vient de la destruction » (p. 253)¹.

1. « La Terreur future », ainsi que l'a montré précisément Christian Berg, déplace aussi le couple terreur (*phobos*)/pitié (*eleos*) vers celui de pitié/souffrance (*pathos*), le *pathos* désignant, selon Aristote dans la *Poétique*, « la violence, et en même temps l'effet de cette violence [...], engendrant l'émotion tout en rendant inséparables l'effet et la cause » ;

Pour un « réalisme irréal »

Soucieux de grandes synthèses, Schwob, en vue de poser les fondements d'un art nouveau, analyse dans la suite de sa préface le devenir artistique en termes de « Symétrie » et de « Réalisme », les « deux points extrêmes entre lesquels l'art oscille » :

Dans la Symétrie, la vie est assujettie à des règles artistiques conventionnelles ; dans le Réalisme, la vie est reproduite avec toutes ses inflexions les plus inharmoniques [...].

De la période symétrique du XII^e et XIII^e siècle, l'art a passé à la période psychologique, réaliste et naturaliste des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Sous l'influence des règles antiques au XVII^e siècle, il s'est développé un art conventionnel que le mouvement du XVIII^e et du XIX^e siècle a rompu. Nous touchons aujourd'hui, après le romantisme et le naturalisme, à une nouvelle période de symétrie (p. 18).

On pourrait croire que l'art « symétrique », qui fait valoir avant tout les règles de pure convention¹, n'est pas le fort de Schwob, lui qui fait dire d'entrée de jeu au narrateur des « Portes de l'opium » : « Je fus toujours l'ennemi d'une vie réglée comme celle de tous les autres » (p. 100). Mais l'art nouveau qu'il annonce, au contraire, semble naturellement placé sous le signe de la symétrie, en vertu du va-et-vient perpétuel entre ces deux pôles auquel serait soumis l'art à travers les âges. C'est que « symétrie » et « réalisme » ont chez Schwob un statut ambivalent et se pensent dialectiquement, comme la pitié et la

autrement dit, c'est le *pathos* qui provoque le passage de la terreur (*phobos*) à la pitié (*eleos*). Voir C. Berg, « Marcel Schwob et "La Terreur future" », *Cuadernos Filología Francesa*, vol. 14, 2002, p. 30.

1. J. Schuh, « Marcel Schwob et Alfred Jarry. Des difficultés de la synthèse », dans *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, *op. cit.*, p. 114-115 : « La symétrie est l'ordre caché de l'univers ; Schwob, comme il le signale dans la préface du *Roi au masque d'or*, imagine un axe central qui distribue les valeurs, la résolution des contradictions passant par la recherche de ce centre idéal de l'univers, centre de la vision divine, point de vue permettant d'observer simultanément la totalité du monde et de résoudre en soi ses contradictions. [...] L'art doit retrouver la symétrie cachée du monde pour conduire le lecteur au point central de vision à partir duquel s'ordonne l'univers. »

terreur¹. En outre, il donne un sens très large à ces deux termes ; en témoigne sa définition de l'art « réaliste », qui reproduit la vie « avec toutes ses inflexions les plus inharmoniques » (p. 18), et qui, à l'opposé de l'art « symétrique », englobe indifféremment l'esthétique d'Euripide, celle des romantiques et celle des naturalistes. C'est ainsi que Schwob, en un paragraphe, réinvente de façon vertigineuse l'histoire des esthétiques, en vue de prendre position pour se distinguer de ses devanciers.

L'étiquette de « Réalisme », en fait si peu opposable à celle de « Symétrie », est ici troublante, car elle entretient la confusion avec le puissant courant qui, de Balzac à Zola, a façonné le roman moderne. Si elle déborde le cadre du XIX^e siècle pour trouver ses racines transhistoriques dans des courants très anciens, préclassiques, c'est que Schwob entend réhabiliter un nouveau réalisme². Telle était déjà son intention dans la chronique intitulée « Le réalisme », où il renvoyait dos à dos deux formes contemporaines de réalisme qu'il jugeait inaptes à rendre compte du réel dans toute sa complexité, le réalisme « objectif » à la Zola et le réalisme « subjectif » à la Bourget :

1. Ainsi que l'écrit Julien Schuh (*ibid.*, p. 117), « par un retournement singulier, il réussit à passer de l'éloge de la symétrie à son refus, tout simplement en l'inscrivant dans un nouveau système d'opposition avec ce qu'il nomme le Réalisme, autrement dit l'abandon de la structuration des œuvres au hasard de la vie ». Exemple d'éloge de la symétrie, la fin de la chronique publiée dans *Le Phare de la Loire* le 15 avril 1889 sous le titre « Le réalisme » : « Si le fond de l'œuvre doit être objectif et impersonnel, n'est-ce pas la forme qui appartient à l'écrivain – et j'entends par la forme une liaison, une synthèse, une construction symétrique par laquelle l'art cherche à représenter l'idée de la nature ? » (*OC*, p. 830).

2. Notons que c'est dans l'espoir de créer un « nouveau réalisme » qu'Apollinaire jeta les bases d'un « esprit nouveau » une vingtaine d'années plus tard. Voir « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, t. II, éd. P. Caizergues et M. Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 948 : « Mais leurs recherches [celles des avant-gardistes futuristes italiens et russes, entre autres] seront utiles ; elles constitueront les bases d'un nouveau réalisme qui ne sera peut-être pas inférieur à celui si poétique et si savant de la Grèce antique. »

Il y a entre ces deux formules place pour le vrai réalisme, celui qui n'a pas de prétentions scientifiques, qui ne recherche pas le lien des causes efficientes. Ce sera l'impressionnisme ; il s'agira d'imiter la nature dans les formes que nous connaissons en elle¹.

C'est ce véritable réalisme qu'il goûte notamment chez Stevenson, le dédicataire de *Cœur double*, en ce que celui-ci fait découvrir la « surprise » que peuvent receler les choses les plus ordinaires. En s'appuyant sur l'étude du *Cas Étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de Stevenson et de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe – un autre de ses modèles –, Schwob s'interroge, dans un article de 1894 repris dans le recueil *Spicilège* (1896), sur la manière dont le mystère peut surgir de la situation la plus anodine :

Deux des incidents les plus terrifiants en littérature sont la découverte par Robinson de l'empreinte d'un pied inconnu dans le sable de son île, et la stupeur du Dr Jekyll, reconnaissant, à son réveil, que sa propre main [...] est devenue la main velue de Mr Hyde. Le sentiment du mystère dans ces deux événements est insurmontable. Et pourtant aucune force psychique n'y paraît intervenir : l'île de Robinson est inhabitée – il ne devrait y avoir là d'empreinte d'autre pied que du sien ; le docteur Jekyll n'a pas au bout du bras, dans l'ordre naturel des choses, la main velue de Mr Hyde. Ce sont de simples oppositions de fait [...]. Le réalisme de Stevenson est parfaitement irréel, et [...] c'est pour cela qu'il est tout-puissant. Stevenson n'a jamais regardé les choses qu'avec les yeux de son imagination².

Ce nouveau réalisme ne se définit pas comme la simple notation de la réalité, mais se fonde sur « la puissance d'impression » – ce que Schwob compare à un familier tour de magie :

L'illusion de réalité naît de ce que ces objets qu'on nous présente sont ceux que nous voyons tous les jours, auxquels nous sommes bien accoutumés ; la puissance d'impression, de ce que les rapports entre ces objets familiers sont soudainement modifiés. Faites croiser à un homme l'index par-dessus le médium et mettez une bille entre les extrémités des doigts croisés : il en sentira deux, et sa surprise sera beaucoup plus grande que lorsque M. Robert Houdin fait jaillir une omelette ou cinquante mètres de ruban d'un chapeau préparé à l'avance³.

1. « Le réalisme », *OC*, p. 830.

2. « Robert Louis Stevenson », *Spicilège*, *OC*, p. 581.

3. *Ibid.*, p. 580-581.

TABLE

| | |
|---------------------------|-----|
| <i>Présentation</i> | VII |
|---------------------------|-----|

CŒUR DOUBLE

| | |
|--------------------------------|-----|
| Préface | 11 |
| I. Cœur double | 27 |
| II. La légende des gueux | 147 |

LE LIVRE DE MONELLE

| | |
|--------------------------------|-----|
| I. Paroles de Monelle | 249 |
| II. Les sœurs de Monelle | 261 |
| III. Monelle..... | 309 |
| <i>Chronologie</i> | 335 |
| <i>Bibliographie</i> | 339 |

SCHWOB
Cœur double
Le Livre de Monelle

Trois ans séparent *Cœur double*, recueil de contes à l'humour grinçant, du poétique et prophétique *Livre de Monelle* : par-delà leur différence de ton, ces deux œuvres incarnent le goût de Marcel Schwob pour le mystère irréductible de l'être. Dans chacun des récits qui composent *Cœur double* (1891), cet écrivain inclassable – dont la légende dit qu'il avait horreur des miroirs – met en scène un personnage aux prises avec un étrange et épouvantable double surgi du réel... À cette galerie de portraits grotesques succède, dans *Le Livre de Monelle* (1894), un unique personnage, celui d'une petite prostituée : Monelle livre sa sagesse au narrateur avant de céder la parole à ses onze sœurs – l'Égoïste, la Voluptueuse, la Perverse, la Fidèle, l'Insensible... –, et de disparaître dans la nuit. Évoquant tout à la fois les Psaumes et *Les Nourritures terrestres* de Gide, *Le Livre de Monelle* constitue, selon Maurice Maeterlinck, « les pages les plus parfaites qui soient dans notre littérature, les plus simples et les plus religieusement profondes qu'il nous ait été donné de lire ».

Présentation, notes, chronologie et bibliographie
par Jean-Pierre Bertrand

ISBN : 978-2-0807-1168-7



9

782080 711687

editions.flammarion.com



Flammarion

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

Catégorie L