

Marcel Schwob et «La Terreur future»

CHRISTIAN BERG
Université d'Anvers

Lorsque Marcel Schwob meurt, en 1905, Francis de Miomandre écrit ceci, au sujet de l'écrivain disparu :

La génération dont il faisait partie perd en lui son orgueil et sa plus pure gloire. Il était pour elle quelque chose de plus que le meilleur, il était comme son cerveau, sa conscience, son lien. Lui disparu, il semble qu'elle se défasse et se disperse. Et très réellement, les lettres françaises ne retrouveront pas pour longtemps, pour s'y vouer et les illustrer, un homme pareil, tel que la nature n'en réussit pas un sur plusieurs millions, après des séries d'expériences, d' à peu près et de ratures. Marcel Schwob était complet.¹

Ce témoignage s'ajoute à de nombreuses autres déclarations de contemporains qui attestent que Marcel Schwob occupait le centre du système littéraire parisien à la fin du XIX^e siècle². De toute évidence, il en constitue l'un des principaux points de convergence : à la fois journaliste, - il est secrétaire de rédaction du Supplément littéraire de *l'Echo de Paris* dont Catulle Mendès est le directeur - écrivain, philologue, traducteur, publiciste, il est un familier de tous les cénacles littéraires et artistiques de la capitale ; Claudel lui dédie *Tête d'or*, Valéry l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, Alfred Jarry *Ubu Roi*. Il défend Léautaud pour le Prix Goncourt, s'efforce de faire connaître et de diffuser les œuvres de Stevenson, trouve un éditeur à Jules Renard, préface Courteline, traduit Defoe et Shakespeare³ ; il est à l'origine de la redécouverte des dramaturges élisabéthains et joue probablement un rôle important dans la réception de Nietzsche en France⁴. Cet élève de Bréal et de Saussure fut à coup sûr, grâce à une *Etude sur l'argot français*, - mémoire écrit en collaboration avec Georges Guieyette et soumis en 1889 à La Société de Linguistique de Paris, - un des pionniers de la linguistique synchronique.

¹ Miomandre, F. de : *Visages*, Bruges, A.Herbert Ltd, 1907, p. 363.

² Voir *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Actes de Colloque International de Bordeaux réunis par C.Berg et Y. Vadé, Seyssel, champ Vallon, coll. Essais, 2002, pp. 5-19.

³ Pour la biographie de Schwob, on se reportera à l'ouvrage récent de Goudemarc, S.: *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2000.

⁴ Voir *Marcel Schwob. Chroniques* (éditées par J.A.Green), Genève, Droz, 1981, p. 203.

Grâce à deux recueils de récits brefs publiés en 1891 et 1892 (*Cœur double* et *Le Roi au masque d'or*), il prend, comme le notait Léon Daudet en 1894, «la place de premier conteur de son temps»⁵. C'est aussi que cette place était devenue vacante depuis la mort de Maupassant. Le dernier livre achevé de Maupassant, *Notre Cœur*, fut publié en 1890 chez Ollendorff. L'année suivante, *Cœur double* fut mis en vente chez le même éditeur. Mais Schwob ne fait pas qu'emboîter le pas à Maupassant; il n'est pas un suiveur; il est de sa génération, qui est celle des symbolistes. Il veut s'inscrire dans la tradition des grands conteurs français et étrangers, mais il entend aussi renouveler, innover, aller plus loin. Il n'est pas ou peu lié aux naturalistes, et n'estime guère Zola. Comme nombre de ses contemporains, il veut renouveler le genre romanesque, bloqué entre la description naturaliste et l'analyse psychologique. Il distingue dans le roman anglais une nouvelle voie; grâce à Stevenson, il découvre, dans le domaine du récit en prose, la nécessité de la primauté de la forme et de l'image (*the plastic form of literature*) sur le contenu. Stevenson et quelques autres, comme Meredith, lui font entrevoir une pratique où l'écriture peut enfin se donner comme extension, comme déploiement de ce signe particulier qu'est l'image dans un espace pluriel de signifiante. «Stevenson, note Schwob, coule son histoire autour de l'image qu'il a créée», mais il se rend compte que «le danger d'un tel procédé de composition, c'est que le récit n'ait pas l'intensité de l'image»⁶. Reste qu'il est convaincu que la forme doit prévaloir sur l'impérialisme des contenus et qu'il faut élargir, contre l'hégémonie du matérialisme, «le cercle des amis de l'irréel»⁷.

Schwob est certes «le plus intelligent des conteurs»⁸ de sa génération, mais il est aussi celui dont la réflexion sur la forme de la nouvelle est la plus explicite, et, somme toute, la plus complète. Il avait l'habitude d'introduire ses recueils par des préfaces assez longues et souvent même très théoriques, préfaces qu'Anatole France disait ne pas comprendre et que d'autres estimaient superflues. Il y a celle, célèbre, du *Roi au masque d'or* où Schwob proclamait, pour la littérature, l'ère de la domination du signe : «Sachez que tout en ce monde n'est que signes, et signes de signes»⁹.

Mais la modernité de Schwob comme conteur et comme théoricien ne va pas de soi. Je dirais même qu'elle est paradoxale. La première préface théorique de Schwob,

⁵ Daudet, L.: «Quinzaine littéraire - Marcel Schwob», *Nouvelle Revue*, 87, avril 1894, pp. 626-629.

⁶ Schwob, M.: «Robert Louis Stevenson», dans *Les œuvres complètes de Marcel Schwob. T.4. Spicilège*, Paris, F. Bernouard, 1928, p. 74. Toutes nos références renvoient à l'édition des *Œuvres complètes* de Marcel Schwob en 10 vol., Paris, Bernouard, 1927-1930, abrégée comme suit: *O.C.*, suivi de la tomanon et du titre du volume.

⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸ Voir Raimond, M.: *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, p. 65.

⁹ *O.C. t. 3. Le Roi au masque d'or*, p. V. Voir à ce sujet Berg, C.: «Signes de signes», dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, *op.cit.* pp.102-116.

celle de *Cœur double*, contient un long plaidoyer pour un retour à la symétrie; il indique aussi que «la préoccupation d'une composition spéciale» comprend des composantes - exposition, crise, solution de l'équilibre en finale, rapport des parties au tout - qui sont issues de la rhétorique la plus classique. Et le jeune écrivain de conclure, en élargissant d'ailleurs sa poétique du récit bref à celle du roman : «La composition se précisera dans les parties, avec la langue; la construction sera sévère; l'art nouveau devra être net et clair»¹⁰. C'est alors, ajoute Schwob, que le roman deviendra vraiment un «roman d'aventures», dans le sens le plus large du mot. Mais il faut se demander comment ce retour à la symétrie dans la composition et ce plaidoyer pour une «construction sévère» ouvre la voie d'un renouvellement du genre narratif en général et du roman en particulier.

La terreur et la pitié

Schwob place clairement les récits de *Cœur double* sous le signe de la *Poétique* d'Aristote. On ne peut s'y tromper : le titre même du recueil, - la préface, publiée séparément plus tard, s'intitulera «La Terreur et la Pitié»¹¹ - le but du livre, «qui est de mener par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié», la composition même du recueil, Schwob les fait remonter à l'intuition fondatrice d'Aristote : à savoir que la terreur (*phobos*) et la pitié (*eleos*) sont, par delà le rôle qu'Aristote leur assigne dans la tragédie, les émotions primitives de l'affectivité humaine en général : «Les anciens ont saisi le double rôle de la terreur et de la pitié dans la vie humaine»¹². Les règles de la composition de la tragédie antique ont été respectées dans ces contes

où l'exposition tient la plus grande place souvent, où la solution de l'équilibre est brusque et finale, où sont décrites les aventures singulières de l'esprit et du corps sur le chemin que suit l'homme qui part de son moi pour arriver aux autres. Ils présenteront parfois l'apparence de fragments; et on devra alors les considérer comme une partie d'un tout, la crise seule ayant été choisie comme objet de la représentation artistique¹³.

Ce nouveau faire poétique «à l'ancienne», le jeune auteur le projette ensuite sur un nouveau roman qu'il appelle de ses vœux, «un roman d'aventures dans le sens le plus large du mot» d'où seraient bannis «les descriptions pseudo-scientifiques, l'étalement de psychologie de manuel et de biologie mal digérée»¹⁴. Ce nouveau roman,

¹⁰ O.C., t.2. *Cœur double*, p.XX.

¹¹ O.C., t.4. *Spicilège*, pp. 113-127.

¹² O.C., t.2. *Cœur double*, p. X.

¹³ O.C., t.2. *Cœur double*, p. XIV.

¹⁴ O.C. t.2 ,p. XX (les italiques sont de M.S.).

dont il avance la théorie, à quoi ressemblerait-il? Nous n'en savons rien, puisque Schwob ne nous a jamais donné de roman. Nous n'avons de sa plume que des récits courts, regroupés sous des formes parfois très diverses, et dans lesquels il expérimente un certain nombre de techniques dont on ignore d'ailleurs si elles seraient applicables au roman.

Le dernier récit du recueil, «La Terreur future»¹⁵, publié d'abord dans *L'Echo de Paris* le 7 décembre 1890, nous offre un excellent échantillon de cette «composition spéciale» régie par un art poétique vieux de plus de deux millénaires, réinjecté dans la littérature française à la fin du XIX^e siècle par un jeune débutant qui se pique, en outre, de jouer au théoricien.

En épigraphe, trois mots grecs : *eleos kai pathos*¹⁶. Ceci attire d'emblée l'attention et, compte tenu de la préface, on ne peut que penser à la *Poétique* et au couple antagoniste, fondateur, de la tragédie d'après Aristote : la pitié et la terreur (*eleos kai phobos*). Le mot terreur se trouve bien dans le titre du récit (avec majuscule), mais l'épigraphe surprend, car la référence à Aristote se fait à partir du couple pitié/pathos (unis par la conjonction *kai*) et non à partir de la dualité pitié/terreur.

Au risque de paraître aussi pédant que Schwob, rappelons quand même le célèbre passage de la *Poétique* concernant la terreur et la pitié :

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisées séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions¹⁷.

Mais qu'est-ce que le *pathos*, chez Aristote, et surtout quel rapport entretient-il avec *eleos*, la pitié? On trouve la réponse facilement en relisant la *Poétique*. Le *pathos* y a deux significations : il désigne la violence, et en même temps l'effet de cette violence. Il est chargé de provoquer l'émotion chez le spectateur ; mais la violence et l'effet de la violence allant de pair, elles sont liées au pathétique, le *pathos* engendrant l'émotion tout en rendant inséparables l'effet et la cause. Au chapitre 11 de la *Poétique*, Aristote, parlant du coup de théâtre et du «renversement qui inverse l'effet des

¹⁵ O.C., t.2, «La Terreur future», pp. 237-244.

¹⁶ En caractères grecs dans le texte. Nous avons choisi de transcrire les mots grecs en caractères latins selon le système simplifié adopté dans l'édition de la *Poétique* d'Aristote de Roselyne Dupont Roc et de Jean Lallot (Paris, Seuil, 1980) qui constitue du même coup notre édition de référence en ce qui concerne le célèbre traité.

¹⁷ Aristote : *La Poétique*, 6, 49b (24-30).

actions», introduit la reconnaissance (*anagnorisis*) qui comporte pitié et frayeur comme mécanisme qui opère le renversement (*métabolé*)¹⁸. Ce sont là «deux parties de l'histoire». Il en est toutefois une troisième : celle qui émane de l'effet violent (*triton de pathos*)¹⁹. Le *pathos* se range donc aux côtés du coup de théâtre et de la reconnaissance : «quant à l'effet violent (*pathos*), c'est une action (*praxis*) causant destruction ou douleur, par exemple des meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre»²⁰.

Le *pathos* semble pourtant avoir un statut à part : «Exemplifié par des actes de violence physique (meurtres et blessures) accomplis «au grand jour», c'est-à-dire pratiquement sur la scène, le *pathos* apparaît comme une sorte d'intrusion du spectacle dans l'histoire»²¹. Le *pathos* est donc l'effet violent produit par des scènes de mort et de souffrance, mais essentiellement lié au spectacle, à ce qui se voit sur la scène ; cette violence doit provoquer l'émotion (*pathos*) du spectateur : «telle est son autre face, subjective, que dénote également le mot *pathos* dans son acception la plus courante»²². Bon élève, Schwob prend soin de noter dans sa préface qu'«on peut appeler *crise* ou *aventure* le point extrême de l'émotion»²³.

Il faut aussi se souvenir d'un autre point important : à savoir que la pitié et la terreur, chez Aristote, doivent être éveillées «par la représentation» (*dia mimèseôs*). Terreur et pitié sont des sentiments limites, mais qui sont médiés, qui ont besoin de la représentation dont ils sont inséparables. Schwob a d'ailleurs bien vu que terreur et pitié «ne sont pas deux émotions, mais une seule : double, scindée»²⁴ : «les pôles du cœur sont au fond du moi et au fond de l'humanité»²⁵. Et Schwob de souligner dans la préface de *Cœur double* que le but des Anciens n'était pas de rechercher le spectacle sur la scène, mais de susciter l'émotion chez le spectateur :

[le poète] se préoccupait moins de l'émotion éprouvée par l'acteur que de ce que sa représentation soulevait dans le spectateur. Les personnages étaient vraiment de gigantesques marionnettes terrifiantes ou pitoyables. On ne raisonnait pas sur la description des causes, mais on percevait l'intensité des effets²⁶.

¹⁸ *La Poétique*, 11, 52a-52b.

¹⁹ *La Poétique*, 11, 52b (9-11).

²⁰ *La Poétique*, 11, 52 b (9-11).

²¹ *La Poétique*, *op.cit.*, p. 234 (commentaires et notes de R. Dupont-Roc et de J. Lallot.)

²² *La Poétique*, *op.cit.*, p. 255 (commentaires et notes de R. Dupont-Roc et de J. Lallot.)

²³ *O.C.*, t.2, *Cœur double*, p. XX (les italiques sont de M.S.).

²⁴ Voir Guérin : M., *La terreur et la pitié. I. La terreur*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 46.

²⁵ *O.C.*, t.2, *Cœur double*, p. VII.

²⁶ *O.C.*, t.2, *Cœur double*, p. X.

Le *pathos* de l'épigraphe de «La terreur future» doit sans doute être pris dans la double acception aristotélicienne, qui comprend à la fois l'effet et la cause : la représentation de la violence doit être inséparable de son impact sur le spectateur. Le *pathos*, chez Schwob, est ce qui permet de «mener par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié, de montrer que les événements du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur, de faire pressentir que dans une seconde de vie intense nous revivons virtuellement et actuellement l'univers»²⁷.

C'est donc sous la triple invocation du *pathos*, de l'*eleos* et du *phobos* que je propose de lire le récit qui clôturé le premier recueil de Marcel Schwob. On peut voir dans ce récit, comme on l'a fait, «une vision d'apocalypse», une sorte de Commune à rebours, voulue par des fanatiques de la civilisation future, convaincus et méthodiques, épris de «soleil nouveau». Les atrocités qu'ils ont déclenchées et qu'ils commettent sans haine et de façon systématique leur inspirent un repentir tardif lorsqu'ils découvrent deux enfants au milieu des ruines: il existe une «vie supérieure à la mort universelle» à laquelle il ne faut pas porter atteinte²⁸.

Mais, comme d'habitude, Schwob brouille les pistes : les scènes évoquées peuvent renvoyer à la Commune, ou à la Révolution française sous la Terreur, ou même à la terreur provoquée par les attentats anarchistes à la fin du XIX^e siècle ; ou encore à une Terreur future, projetée dans l'avenir. Il est en tout cas impossible de leur assigner un référent précis. Vision d'apocalypse soit, mais alors dans le sens où toute manifestation d'une terreur aveugle mais méthodique éveille chez les hommes qui en sont les spectateurs une impression de fin du monde. Les événements du 11 septembre nous l'ont douloureusement rappelé : la terreur, comme la guerre, provoque une peur profonde et panique, réveille des craintes immémoriales d'où peuvent surgir le sentiment d'une apocalypse, d'une fin du monde, ou de la fin d'un monde.

Mais il faut en revenir à la terreur elle-même. Institutionnalisée, elle devient l'instrument d'une loi sans loi, le déchaînement d'un pouvoir affolé. Lorsqu'elle s'oppose à celui-ci, elle est l'expression d'une impuissance folle et aveugle, et qui frappe sans pitié. Mais surtout, la terreur a pour fonction première de terroriser : l'attentat terroriste étant destiné avant tout à frapper l'imagination, à impressionner, à créer un climat de peur et de panique, à déstabiliser des régimes. Elle se joue donc obligatoirement au niveau de la représentation, mais en même temps elle excède toute représentation quand elle franchit le seuil du tolérable²⁹.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Jacques NATHAN : *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, Paris, Didier, 1972, p.34.

²⁹ Guérin, M. : *op.cit.*, p. 44.

Il est aisé de montrer que le récit de Schwob s'agence à la façon d'une tragédie antique: il met en place une scénographie qui accentue d'abord la représentation de la terreur, ensuite celle de la pitié. Le passage dramatique de l'une à l'autre s'opère à travers un retournement dont le *pathos* seul est responsable, menant ainsi son lecteur «par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié». Il recourt pour ce faire à une voix narrative à la troisième personne qui se contente, le plus souvent, de décrire. Le *pathos* semble d'ailleurs moins le fait du narrateur, - même s'il transparait parfois dans son énonciation : le silence est «étouffant», les déchirements d'étoffe sont «terribles» et les accalmies «effrayantes»³⁰ - que celui de la description somme toute assez neutre de scènes successives (conspiration, signal, attentats suivi d'explosions et d'écroulement d'immeubles, mouvements de foules et panique, fusillades, émeutes, scènes de carnage, exécutions faites à l'aide de la guillotine volante). La terreur relève ici plutôt de l'ordre de la pure description due au discours d'un spectateur-énonciateur qui ne se met jamais en scène et qui utilise d'ailleurs souvent les tournures impersonnelles («on voyait...»; «il y avait...»), ce qui a souvent pour effet d'inclure le lecteur dans la narration.

La représentation de la terreur se fait surtout par le biais du regard : celui du narrateur, que le lecteur est obligé de suivre, mais surtout celui des personnages évoqués à la façon de spectateurs sous le coup d'émotions profondes ressenties devant un spectacle d'horreur et de mort :

les faces étaient tournées, anxieuses, vers le ciel (...) Il y avait là des yeux largement ouverts, à force d'étonnement stupide (...) et des yeux luisants et suppliants d'angoisse, et des yeux pâlement résignés, où les larmes s'étaient arrêtées, et des yeux agités de tremblements par la prunelle qui voyageait sans cesse sur toutes les parties de la scène³¹.

Ce procédé permet de lier la cause violente à l'effet de cette violence (*pathos*), comme le voulait Aristote, par une scène qui représente la terreur (*phobos*) de ceux qui sont confrontés à la violence (*pathos*). Dans les images les plus poignantes du 11 septembre, on s'est aperçu de la redoutable efficacité de la terreur lorsqu'elle est médiée ; les images les plus fortes de l'événement sont celles qui nous montrent à la fois la violence (l'avion qui s'écrase sur la tour) et l'expression d'incrédulité, de stupeur et d'épouvante du New-Yorkais anonyme qui voit la chose se passer sous ses yeux. Le tout filmé en même temps. La technique de Schwob n'est pas très différente, même si elle est plus statique et sans doute plus picturale, comme on peut le voir dans ce

³⁰ O.C., t.2, *Coeur double*, pp. 238 et 240.

³¹ *Ibid.*, p. 239.

paragraphe décrivant les bouches meurtrières des fusils «d'où filaient de minces et longues lignes de feu, qui rayaient la nuit de leur sténographie mortelle»³².

La mise en scène du récit est par ailleurs strictement séquentielle, bâtie dans le sens de la progression et de l'accroissement de la terreur : depuis la rumeur et la fusée qui donne le signal de la Révolution, en passant par les bâtiments qui s'écroulent, les fusillades, la guillotine volante, les corps dépecés et massacrés devant lesquels les chevaux refusent d'avancer. Comme l'annonçait Schwob dans sa préface, l'exposition y tient la plus grande place et les faits (*pragmata*) qui en constituent l'action sont non seulement, comme le voulait Aristote, le fruit d'une sélection et d'un ordonnancement rigoureux, mais sont avant tout les éléments de la représentation, éléments d'ordre purement mimétique car toujours conçus comme des scènes. Le lecteur ne s'y trompe pas : pas moyen de songer ici à un événement historique bien précis, ce qui bloquerait d'ailleurs le sens ; l'agencement des faits au travers de leur représentation ne sert finalement qu'à mener le lecteur vers la crise et le retournement et donc au passage obligé de la terreur à la pitié.

Ce retournement s'opère, de façon bien visible, à l'aide d'une nouvelle scène, introduite par un présentatif en «il» :

Il y avait aussi une maison de pauvre, ruinée par la moitié, où les cheminées coupées tout le long avaient laissé une longue bande de suie (...) On voyait dans ces misérables chambres tranchées, mises au jour, toute la vie intérieure (...) Et, assis parmi les carreaux encaustiqués, arrachés sur le ciment gris, un petit garçon en face d'une petite fille (...) La petite avait une cuillère enfoncée dans la bouche et le regardait d'un air curieux (...) Ainsi tous deux battant alternativement leurs pieds menus, les sortant de leurs chaussons, profondément occupés, n'étaient point étonnés de l'air qui entrant, ni de la lumière horrible qui les envahissait - sinon que la petite, retirant la cuillère qui gonflait sa joue, dit à mi-voix : «C'est drôle, papa et maman sont partis avec leur chambre - il y a de grosses lampes rouges dans la rue - et l'escalier est tombé»³³.

On remarque que la maison, «ruinée par la moitié» se présente comme une scène dans la scène; la maison tranchée en deux exhibe, comme au théâtre, la coupe longitudinale d'un intérieur qui permet au spectateur de saisir, du même regard, les objets épars d'une existence médiocre et, assis parmi les objets dispersés, deux enfants. Comme au théâtre, le regard se fait panoptique, la scène dans la scène permettant de saisir l'ensemble avec, en son centre, les deux innocents orphelins ; en même temps elle permet d'entendre une phrase dite à mi-voix - chose peu vraisemblable dans ce

³² *Ibid.*, p. 239.

³³ *Ibid.*, pp. 242-243.

chaos dantesque - par la petite fille qui, pour parler, retire une cuillère de sa bouche. Geste de la gaucherie enfantine, mais qui attire l'attention sur la phrase prononcée, du reste seul discours direct du texte. Cette phrase isolée, presque murmurée, unique, suffit alors, comme au théâtre antique, pour opérer un renversement (*métabolé*) aussi inattendu que brutal, et qui s'avère bien être de l'ordre de la «révélation» pour les organisateurs de la Révolution : «ils eurent une sorte de lueur ; ils comprirent vaguement une vie supérieure à la mort universelle ; le sourire des enfants s'élargit, et fut une révélation ; la pitié descendit en eux»³⁴.

Le passage de *phobos* à *eleos* se fait brusquement, mais à partir d'une nouvelle représentation, renforcée par une scène dans la scène, - une «sur-représentation» en quelque sorte. «Dans l'instable représentation finit la terreur et commence la pitié» explique Michel Guérin, qui ajoute «que la pitié a besoin absolument du symbolique pour exister» et «naît du renforcement de la représentation « : «par rapport au plan de la mimesis, les deux passions (sont) symétriques (...) La terreur et la pitié sont des passions hyperboliques, consonnant depuis l'infini de leur distance»³⁵. L'image, faussement naïve, des deux enfants se substitue dans le récit à celle, toujours attendue, de l'«astre inconnu» qui devrait surgir du fond de la nuit. Et les organisateurs de la Révolution «s'enfuirent éperdument, dans les ténèbres rouges, parmi le fracas de métal des machines qui galopaient»³⁶.

Le récit se termine sur ces lignes. Comme l' a déjà observé Joëlle de Sermet, la fin des récits de Marcel Schwob n'opère habituellement pas de «verrouillage narratif»; il y a rarement clôture formelle (entrevue mais non pas pleinement effectuée). Et les contes de Schwob privilégient le plus souvent une fin ouverte : « A chaque fois, quelque chose déborde, s'efface ou s'évapore. Le contour n'est là que pour se dissoudre, la limite n'est là que pour être fracturée, afin qu'une nouvelle incertitude s'installe»³⁷.

Mais pourquoi la terreur est-elle future? Schwob prend soin d'expliquer dans sa préface qu'il y aura sans doute toujours des hommes qui rêveront de faire un monde neuf «où il n'y ait plus de pauvres, ni de gueux» et qui penseront pouvoir réaliser ce rêve par la Terreur: «L'incendie devient [alors] mathématique, l'explosion raisonnée, la guillotine volante. On tue pour le principe : sorte d'homéopathie du meurtre. Le ciel noir est plein d'étoiles rouges. La fin de la nuit sera une aurore sanglante». Tout cela serait bon, serait juste, ajoute Schwob, si l'extrême terreur n'entraînait autre chose ; si

³⁴ *Ibid.*, p.243.

³⁵ Guérin, M.: *op.cit.*, pp. 45-46.

³⁶ *O.C.*, t.2, *Coeur double*, p.244.

³⁷ De Sermet, J.: «Les aventures romanesques de Marcel Schwob», *Modernités*, 12, 1998, p. 51.

la pitié présente de ce qu'on supprime n'était plus forte que la pitié future de ce qu'on veut créer ; si le regard d'un enfant ne faisait chanceler les meurtriers de générations d'hommes ; si le cœur n'était double enfin, même dans les poitrines des ouvriers de la terreur future³⁸.

La terreur, comme la pitié sont donc toujours futures, car elles sont inséparables dans un cœur d'homme ; la terreur dessine surtout le visage de l'avenir, nous le savons aujourd'hui : la technique permet des terreurs nouvelles, la terreur portant la conscience de l'utopie. Mais la pitié en est inséparable ; *phobos* et *eleos* sont des doubles, selon Aristote : «là où finit la Terreur commence la Pitié» constate Michel Guérin³⁹. Pour Schwob, «les pôles du cœur sont au fond du moi et au fond de l'humanité». C'est ce qui justifie aussi, sans doute, le manque de clôture du récit schwobien : terreur et pitié sont comme la systole et la diastole du cœur humain, ils sont inséparables, mais inséparables aussi de et dans la représentation. Dans l'éthique, elles sont destinées sans cesse à se répéter, dans l'esthétique à se répondre.

La terreur dans les lettres

On observe toutefois que dans le récit de Schwob l'oscillation entre terreur et pitié ne se résout pas, comme le voulait Aristote, en catharsis. Les tensions ne s'abolissent pas, il n'y a pas de clôture, pas de fermeture, la synthèse reste impossible, le cycle semble se répéter à l'infini : les apôtres de la Révolution, «étaient devenus ainsi, ayant été différents autrefois»⁴⁰, ce qui indique qu'ils ont déjà subi une transformation, mais on ne nous dit pas laquelle. Leur fuite finale «dans les ténèbres rouges» peut s'interpréter de différentes manières, mais certes pas de façon univoque et il est difficile de parler dans ce cas de rédemption cathartique. C'est ce que j'ai proposé d'appeler, chez Schwob, le régime de la conjecture⁴¹. Dans la pratique, Schwob conteur barre la route, de façon assez systématique, à toute lecture qui fige le sens ou qui tenterait de restituer les signes du texte à leur univocité. Se met en place, à travers les nombreux récits qu'il écrit en très peu de temps, une sémiose généralisée qui ne cesse de ramener le lecteur à la conjecture et qui transforme celle-ci en opérateur principal de la démarche hennéneutique. Ecrits dans le style même de la conjecture, les récits de Schwob sont souvent, pour le lecteur, objets de conjecture. Et ils restent à peu près inintelligibles si l'on en accompagne pas la lecture d'un procès continu de conjecture.

³⁸ *O.C.*, t.2, *Cœur double*, p. X.

³⁹ Guérin, M.: *op.cit.*, p. 463.

⁴⁰ *O.C.*, t.2, *Cœur double*, p. 237.

⁴¹ Voir Berg, C.: «Signes de signes», dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, *op.cit.* pp. 108-112.

C'est sans doute pourquoi Schwob renonce le plus souvent à recourir à un narrateur identifiable ; Francis de Miomandre avait très bien vu que cette «impersonnalité» constitue «l'originalité suprême»⁴² de Schwob. Celui-ci multiplie dans ses récits les expériences formelles destinées à mettre en cause la position du narrateur. L'exemple le plus connu est sans doute celui de *La Croisade des enfants* dont les huit séquences répondent à huit points de vue différents sur les moments d'un même événement. Mais il faut tout de suite ajouter que Schwob doit beaucoup, à cet égard, à ses modèles anglais et américains ; Borges, qui a préfacé *La Croisade des enfants*, remarque très justement que Schwob y applique la méthode de Robert Browning dans *The Ring and the Book* (1868)⁴³.

Ross Chambers, à l'issue d'une remarquable analyse de «Les Sans-Gueule», un de récits les plus célèbres de *Cœur double*, estime que Schwob est avant tout un auteur de transition entre une technique narrative classique dans laquelle le narrateur guiderait encore le choix du lecteur, et une technique plus moderne qui conduit le lecteur à accepter l'indifférenciation des rôles et à arpenter les labyrinthes du sens⁴⁴. Gilles Deleuze et Félix Guattari retiennent pourtant *La Croisade des enfants* comme l'un des rares exemples d'écriture nomade : «le livre de Marcel Schwob (...) multiplie les récits comme autant de plateaux visibles». C'est une des «grandes et rares réussites» dans le genre, estiment-ils, même s'ils y perçoivent encore «une unité gardée, comme unité pivotante»⁴⁵. Quitte à s'entendre sur la définition de ce que Deleuze et Guattari appellent l'écriture rhizomatique, je serais assez d'accord pour dire que Schwob privilégie dans ses récits le fil au détriment de la toile, le rhizome au détriment de la l'arborescence.

La tentation du formalisme n'est pourtant jamais bien loin et j'ai pu montrer ailleurs qu'il y avait chez Schwob une véritable hantise de la symétrie⁴⁶. De façon générale, cet écrivain fin-de-siècle renonce aux systèmes clos et rompt en tout cas de façon radicale avec l'utopie de la synthèse de ses prédécesseurs réalistes. Leur erreur, constate Schwob dès ses débuts, est de tendre à la totalité. Grâce à une écriture qui privilégie la parataxe et à une technique narrative qui écarte autant que possible un

⁴² Miomandre, F. de : *Visages*, Bruges, A. Herbert Ltd, 1907, p. 369.

⁴³ Borges, J.-L. : *Livre des Préfaces*, Paris, Gallimard, 1981 (préface à la réédition de *La Croisade des enfants* en 1941), pp. 181-183. Schwob cite d'ailleurs le texte de Robert Browning dans un article sur Stevenson (*O.C.*, t.4, *Spicilège*, p. 67.)

⁴⁴ Chambers, R. : «Schwob's *Les Sans-Gueule* and the Anxiety of Reading», *Essays in Nineteenth-Century French Literature* (W. Mc Lendon, éd.), Heidelberg, C. Winter, 1984, pp. 195-205.

⁴⁵ Deleuze, G. et Guattari, F. : *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 34-35.

⁴⁶ Berg, C. : «Marcel Schwob, le récit bref et l'esprit de symétrie», *La Licorne. Publication de l'UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers*, n° 21, 1991, pp. 103-113.

narrateur jugé désormais trop encombrant, Schwob renonce à diriger son lecteur comme ses prédécesseurs aimaient encore à le faire. Certes, il s'appuie encore sur la série, et même sur le récit-cadre, mais tout ce qui pourrait ressembler à une évolution y est récusé. La série chronologique, comme dans «La légende des Gueux» - seconde partie de *Cœur Double* que clôture «La Terreur future», - «ne crée pas une perspective historique, ni même temporelle», observe Yves Vadé⁴⁷. L'explication et la causalité sont délaissées au profit de la discontinuité, de la rupture, de l'ellipse et de l'interruption.

Marcel Schwob, l'écrivain érudit par excellence de la fin-de-siècle parisienne, est le plus souvent présenté comme un écrivain qui incarnerait la fin d'une lignée, celle des grands conteurs du XIX^e siècle. En tant qu' écrivain qui s'essoufflerait dans les constructions formelles, dans l'expérimentation de nouvelles et d'anciennes formules mais qui n'ouvrirait pas vraiment une nouvelle voie, il serait plutôt l'homme de la clôture que celui de l'ouverture. Sa réputation d'auteur des récits brefs qui s'inspirerait souvent de ceux des autres - «ce n'est pas un vin, c'est une mixture de vins» note Jules Renard à propos des contes de son ami - ou qui se livrerait de préférence à des exercices de haute voltige narrative, tout en potassant Aristote et les grand tragiques grecs pour préparer le concours d'agrégation, l'a longtemps desservi. Cette image de l'écrivain érudit, du traducteur, du virtuose de l'écriture palimpseste, de l'homme de la seconde main, de philologue qui s'essaye brillamment à la littérature mais qui n'aurait, par ailleurs, pas réussi à marquer de son empreinte le genre qu'il affectionnait bloque sa véritable reconnaissance. Jean Paulhan lui a fait un tort considérable en le classant, avec quelques autres, parmi ces «terroristes» de la langue et du style qui auraient interdit d'entrer en littérature «les fleurs à la main»⁴⁸. En somme, Paulhan considérait Schwob comme l'un de ceux qui avaient apporté, dans les lettres, la terreur future, celle qui condamnait la rhétorique. Adressé à celui qui avait écrit, dans le *Livre de Monelle* : «rien n'est nouveau en ce monde que les formes», le reproche est paradoxal et injuste. Il est vrai que Monelle s'empresse d'ajouter : «Mais il faut détruire les formes»⁴⁹.

⁴⁷ Vadé, Y. : «L'histoire en miettes», dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op.cit. p. 230.

⁴⁸ Paulhan, J. : *Les fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1990, *passim*.

⁴⁹ O.C., t. 4. *Le Livre de Monelle*, p. 14.