

Marcel Schwob : au commencement était l'imaginaire

Agnès LHERMITTE

Docteure ès Lettres,

LaPRIL-CLARE Bordeaux-Montaigne. CRI2i – France

Poser la question de la naissance d'un livre, de sa genèse, de ses commencements, c'est en rechercher le sens en amont de sa production tout en échappant au piège de la quête mythique et illusoire des *origines*. Cette question se révèle particulièrement complexe – et intéressante – lorsqu'il s'agit d'un recueil, c'est-à-dire d'un volume par nature hétérogène. Sous le titre *Vies imaginaires*, Marcel Schwob (1867-1905) a rassemblé vingt-deux récits biographiques brefs rédigés et prépubliés entre juillet 1894 et avril 1896 dans *Le Journal*¹. Il est déjà l'auteur de nombreux contes qui renouvellent le genre brillamment développé par Maupassant, et qu'il imprègne, même quand leur sujet s'enracine dans le réel, d'un imaginaire particulier de tendance merveilleuse, fantastique ou mytho-poétique, parfois de sensibilité symboliste : *Cœur double* (1891), *Le Roi au masque d'or* (1892), *Mimes* (1892), *Le Livre de Monelle* (1894). C'est donc un écrivain en pleine possession de ses moyens et reconnu par ses pairs pour sa valeur singulière qui publie en 1896 chez Charpentier, concomitamment à *La Croisade des enfants*, sorte d'oratorio médiéval également constitué de contes rédigés à la même époque, le recueil magistral des *Vies imaginaires*. Ce titre oxymorique, premier « seuil »² du livre et commencement de sa lecture, met d'emblée en tension un genre traditionnel axé sur la recherche d'une vérité historique, et la revendication d'une fantaisie subjective : proclamation de la marque de fabrique schwobienne, tissage poétique d'érudition et d'imagination. En auscultant le processus d'élaboration de ce recueil, c'est toute la démarche créatrice de Schwob qu'on peut mettre au jour en analysant successivement, dans la perspective du *commencement* ainsi que de l'*imaginaire* programmatique, le rôle de l'onomastique, des contextes historiques, des hypotextes, des images et de la préface.

Au commencement était le nom

Certains des rares brouillons de Schwob sont des feuillets couverts de griffonnages. Il s'agit parfois de listes de noms, comme un vivier à exploiter, que ces noms soient ceux de personnages réels ou inventés. Ceux de *Vies imaginaires* sont brandis dès le titre de chacun des récits (leur premier *seuil*). Lors de leur prépublication, ces titres étaient composés de trois

¹ Quotidien « républicain, littéraire, artistique et politique » fondé en 1892 et dirigé par Fernand Xau, qui s'attirait la collaboration des grands écrivains de son temps.

²Voir Gérard Genette, *Seuils*, 1987.

éléments sur le modèle : « Vie de / Septima, / incantatrice ». Dans le recueil, Schwob supprime la mention initiale, passée dans le titre général (*Vies imaginaires*), et focalise ainsi l'attention, dès l'ouverture du texte, sur le nom du personnage, doté selon Roland Barthes d'un « signifiant souverain » (Barthes, 172). Ainsi défilent successivement « Empédocle, dieu supposé » ; « Érostrate, incendiaire » ; « Cratès, cynique » ; « Septima, incantatrice » ; « Lucrèce, poète » ; « Clodia, matrone impudique » ; « Pétrone, romancier » ; « Sufrah, géomancien » ; « Frate Dolcino, hérétique » ; « Cecco Angiolieri, poète haineux » ; « Paolo Uccello, peintre » ; « Nicolas Loyseleur, juge » ; « Katherine la dentellière, fille amoureuse » ; « Alain le Gentil, soldat » ; « Gabriel Spencer, acteur » ; « Pocahontas, princesse » ; « Cyril Tourneur, poète tragique » ; « William Phips, pêcheur de trésors » ; « Le capitaine Kid, pirate » ; « Walter Kennedy, pirate illettré » ; « Le Major Stede Bonnet, pirate par humeur » ; « MM. Burke et Hare, assassins ». Excepté Sufrah, ces noms désignent des protagonistes réels, mais pour la plupart inconnus, ou mal connus, ou assez éloignés dans le temps pour que leur souvenir s'enrobe d'une aura légendaire : tous noms porteurs de mystère.

À chacun de ces noms est apposée une caractérisation en forme de sous-titre, censée orienter la lecture. Or, si certaines de ces caractérisations ont la neutralité d'un simple statut (poète, juge, peintre, pirate), d'autres intriguent d'emblée, soit qu'elles portent en elles-mêmes une charge imaginaire (incantatrice, géomancien, pêcheur de trésors) et parfois sulfureuse (hérétique, assassins), soit qu'une épithète la transforme en oxymore déroutant (matrone impudique) ou en alliance de mots insolite (pirate illettré). Voilà captée l'attention d'un lecteur que le fil du récit va achever de déconcerter, car les clés symboliques qui semblaient lui être offertes sont des leurres, en ce que l'intrigue va mener à l'échec le programme annoncé, voire le démentir. Ainsi, tous les protagonistes meurent, souvent lamentablement, au bout de la déchéance, ou sans avoir accompli leur œuvre : Lucrèce est un écrivain impuissant, le pêcheur de trésors finit ruiné.

On notera aussi que le caractère hétéroclite des noms et des désignations de cette liste de personnages contredit le dispositif sériel instauré par la répétition de la structure des titres, tout en révélant, par des rapprochements évidents (trois pirates consécutifs) ou plus allusifs (un ensemble disséminé de trois poètes, un romancier et un acteur ; deux femmes livrées à l'amour), un système de variations sous-jacent. Schwob est bien l'homme de la nomination, ainsi que l'écrivait son ami Paul Claudel : « La caractéristique de ton style me semble être le

nom et le *nominatif*, par quoi tu es un gourmand »¹. Le nom, le groupe nominal font signe dans le titre, suggèrent à la fois des fragments sémantiques et un réseau d'analogies qui transcendent ou annulent les contextes. Les incipit, seconds *seuils* des récits, jouent également avec la fonction introductive attendue. Prolongation des titres (le personnage y est souvent désigné par le simple pronom de rappel), les incipit renseignent peu sur son ancrage familial : trois seulement (Clodia, Gabriel Spencer et Pocahontas) mentionnent un parent, certains insistent sur l'indétermination de sa naissance (« Personne ne sait... ») (Schwob 1896, 61), et même de son nom : « On ne s'accorde point sur la raison qui fit donner à ce pirate le nom du chevreau (*Kid*) » (Schwob 1896, 137). Dénués d'ascendance pour la plupart, et, pour tous, de descendance, les protagonistes ne s'inscrivent pas dans une filiation, mais, comme « Lucrèce [qui] apparut » (Schwob 1896, 77), surgissent de toute la force de leur individualité à l'orée de leur vie de papier. Enfin, les notations spatio-temporelles, incomplètes ou à valeur poétique plus que référentielle, se mêlent à des indices symboliques d'un destin maudit. Ces vies relèveraient-elle d'une vision anhistorique ?

Au commencement était l'histoire

Si les « vies » ont été composées et publiées dans la presse indépendamment de la chronologie, Marcel Schwob a pris soin, en les recueillant en volume, de les classer selon l'ordre temporel historique, de l'Antiquité au XIX^e siècle. C'est ainsi qu'il avait organisé un précédent recueil de contes (de la préhistoire à son époque) et l'avait intitulé, pastichant *La légende des siècles* hugolienne, *La légende des gueux*. « Il y a, dans ses contes, des tableaux de tous les temps, depuis l'époque de la pierre polie jusqu'à nos jours. », écrivait Anatole France en 1892 dans *L'Écho de Paris* à propos du premier, tandis que Rachilde parlait, dans une « Note sur *Vies imaginaires* » du *Mercure de France*, en août 1896, de « ce cours d'histoire ancienne possible ». Pourtant, la plupart des critiques modernes font grief à Schwob de faire fi de l'histoire. De quelle histoire parlons-nous ?

Schwob a beau se démarquer, comme il l'explique dans sa préface, de la « science historique » qu'il esquive et contredit parfois dans *Vies imaginaires*, il a beau parodier ironiquement dans ses récits le discours historique officiel, il n'en était pas moins passionné par les temps passés, et il s'est livré à des recherches reconnues internationalement par les sociétés savantes sur François Villon et son époque. Les périodes troublées et finissantes le fascinaient particulièrement : il s'y transportait en imagination, après avoir effectué un travail

¹ Paul Claudel, lettre du 27 avril 1893, in Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927, p. 264.

documentaire digne de celui de Flaubert. Ses brouillons sont couverts de notes érudites précises, parfois demandées à des amis spécialistes, à partir desquelles il a construit ses récits. Mais, comme Flaubert également, c'est en écrivain, en artiste qu'il s'intéresse aux périodes envisagées : moins à l'événementiel politique et militaire qu'aux mœurs, à la culture. Aussi chacune des vies est-elle précisément contextualisée, avec une couleur particulière et un parfum d'authenticité qui émanent du vocabulaire, des tournures pastichant le langage d'époque, de l'art descriptif. Le protagoniste choisi n'étant pas un héros de l'histoire (et même, dans le cas d'Empédocle, sa *vie* le prive des actions politiques qu'il avait menées), les faits majeurs de son époque ne sont évoqués, au mieux, qu'en arrière-plan, comme la lutte des Guelfes et des Gibelins dans la Florence de Cecco Angiolieri, ou par leur aspect concret, vécu. Ainsi, la Guerre de cent ans, cadre de la vie d'Alain le Gentil, est suggérée par le nom du roi et de quelques villes, et elle n'apparaît, comme toutes les autres guerres, que sous la forme des incendies, des rapines et des violences sur le peuple. La mise en exergue de personnages obscurs de la grande Histoire (le juge Nicolas Loyseleur plutôt que Jeanne d'Arc, réduite à un rôle secondaire) justifie et accentue ce parti-pris, où l'on peut d'ailleurs reconnaître une tendance que développera à la fin du XX^e siècle la nouvelle histoire, axée sur les mentalités, le vécu, l'individuel, l'ordinaire.

Quant au déroulement d'une Histoire en marche conforme aux constructions idéologiques du XIX^e siècle, on le chercherait vainement dans cette suite chronologique dénuée de perspective historique, cette guirlande de moments soudain éclairés dans la nuit du temps, cet alignement de vies miniaturisées d'égale valeur, sans que l'on sente de l'une à l'autre aucun progrès, aucune évolution même. La discontinuité, inhérente à la structure d'un recueil et esthétiquement justifiée par l'injonction de Monelle à la « contemplation atomistique de l'univers »¹, n'est compensée que par des résonances indifférentes à l'écart temporel ou, si l'on revient au domaine de l'Histoire, par des raccords déroutants. Voici l'excipit d'« Érostrate » : « La nuit où Hérostratos embrasa le temple d'Éphèse, vint au monde Alexandre, roi de Macédoine » et l'incipit de « Cratès », le récit suivant : « Il naquit à Thèbes, fut disciple de Diogène, et connut aussi Alexandre. » (Schwob 1896, 68-69). Le nom d'Alexandre le Grand semble bien faire le lien, si ce n'est que la première mention ne signale qu'une simultanéité sans date précise ni signification, une simple coïncidence ouvrant sur le rêve, une coquetterie d'érudit : Schwob joue avec l'Histoire, manipule ce matériau qui devient le décor de sa fantasmagorie personnelle, une rêverie littéraire, en somme.

¹ Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, *Œuvres*, p. 403.

Au commencement était le texte

Tout comme les recueils précédents, *Vies imaginaires* est un véritable palimpseste étudié, gratté et mis au jour dans son ouvrage par Bruno Fabre, qui en établit une typologie générale. Les vies de Schwob s'inspirent souvent de biographies préexistantes, notices ou, plus fréquemment, anthologies ou histoires générales comme les *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres* de Diogène Laërce pour les héros de l'Antiquité, les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1558) de Vasari pour Paolo Uccello, les *Vies des plus célèbres pirates* (1724) de Charles Johnson pour les dernières vies. Chercheur érudit habitué des Archives nationales, Schwob puise aussi, pour la période médiévale, non seulement aux chroniques historiques et à leurs notes savantes, mais aussi dans des documents comme des minutes de procès (pour Nicolas Loyseleur, un des juges de Jeanne d'Arc) et des lettres de rémission (pour le soldat brigand Alain le Gentil). Cependant, la plupart du temps, ses *Vies* sont un amalgame d'hypotextes divers superposant secrètement écrits anciens et auteurs plus récents (souvent anglais : De Quincey, Stevenson, Whibley), récits légendaires comme les *Mille et Une Nuits* ou la *Légende dorée*, et témoignages véridiques ou études scientifiques – auxquels s'ajoutent et se mêlent figures et motifs issus de l'imaginaire propre à Marcel Schwob et/ou à son époque, surtout en ce qui concerne les personnages féminins.

Dans tous les cas, ces sources sont exploitées de façon lacunaire et fantaisiste, toujours créative, ce qu'illustrent deux processus narratifs virtuoses. Le premier consiste à imaginer les vies d'écrivains à partir de leurs œuvres : ainsi celle de Lucrèce, qui égrène des latinismes, est émaillée de références au *De rerum natura* sur la physique et la morale épicuriennes ; celle du dramaturge élisabéthain mal connu Cyril Tourneur est élaborée à partir de ses deux pièces (*La Tragédie du vengeur* et *La Tragédie de l'athée*), dont il devient en quelque sorte le protagoniste *réel*, vivant sur un mode d'une violence exacerbée les actions de ses héros de papier. Plus subtilement, Schwob inscrit dans une mise en abyme spéculaire sa réflexion sur le *commencement* textuel. La découverte du traité d'Épicure déclenche le désespoir suicidaire de Lucrèce, celle du manuscrit d'Héraclite (dont la philosophie repose sur le principe du feu) le geste incendiaire d'Érostrate. Dans les deux cas, le livre est un système de signes qui façonne le personnage ou détermine son destin, comme il est pour le biographe Schwob, par un mécanisme de projection analogue, l'objet fondateur et déclencheur de ses *Vies imaginaires*.

La source textuelle de la vie de Septima – la seule qui soit attestée et exploitée explicitement – est à la fois singulière et représentative de la méthode schwobienne. Il s’agit de deux pièces archéologiques, des tablettes de défexion (feuilles de plomb gravées d’un texte magique, roulées et glissées dans une tombe afin de jeter un sort), trouvées en 1889 à Sousse et commentées en 1893 par Gaston Maspero. Schwob y puise les trois thèmes qui s’entrelacent dans son récit : magie, amour et mort, ainsi que leur cortège de motifs narratifs : les « philtres d’amour et de mort », la nécropole, les dieux infernaux, son héroïne et le jeune homme qu’elle veut charmer. Mais il y ajoute, outre des réminiscences littéraires (Didon, Salammbô), une thématique décadente nécrophile et défaitiste : la momie de la jeune sœur morte, la victoire d’Antéros sur Éros, le souhait de la mort. Le traitement de cet hypotexte matriciel est remarquable : les deux inscriptions latines, traduites, amalgamées et adaptées au récit qui en est issu, redeviennent, dans la bouche de Septima, parole vive, mais ce texte n’apparaît qu’à la fin du récit, d’abord sous sa forme verbale, puis, en clausule, sous sa forme matérielle, comme si le récit s’était enroulé et refermé sur sa source de plomb, comme si les morts évoqués, un temps devenus personnages, retournaient au tombeau. Cette *vie* se clôt donc sur sa source, qui se grave en excipit avec un caractère visuel affirmé que l’on retrouve à la fin de celle de Pocahontas (avec son portrait entouré d’une inscription latine en exergue) et de celle de Paolo Uccello (avec le petit rond de parchemin et son mystérieux entrelacs de lignes). Tant sont peu différenciés, dans cette poétique de l’écriture, les traits d’une inscription et ceux d’un dessin.

Au commencement était l’image

L’image a une fonction première et déterminante dans l’élaboration des écrits de Marcel Schwob. Ce processus est confirmé par l’examen des quelques brouillons qui ont été conservés : souvent une ébauche de description, comme un éclair visuel d’où pourra germer la narration. Paul Léautaud, qui joua un temps dans sa jeunesse le rôle de secrétaire de Schwob, affirme :

« Quand il se met devant sa feuille de papier, il ne sait pas trop ce qu’il va écrire. Un état d’esprit tout à fait particulier. Puis un mot, une image visuelle, lui viennent. Tout un conte fait avec cela. » (*Journal*, 11 mars 1904)

« Tout un conte construit avec cela », structuré par cela, selon diverses modalités : hypotypose centrale, leitmotiv scandant le récit, tableau final en point d’orgue¹. Ainsi la vie de « Pétrone, romancier » s’articule autour d’une image pivot qui fait basculer le récit, des expériences du jeune Pétrone explorant la vie du bas peuple de Rome, à sa disparition pour

¹Je renvoie à mon article « L’écriture de l’apogée dans les Vies imaginaires de Marcel Schwob ».

mettre à exécution les aventures composées dans le *Satiricon*. Au centre, une pause descriptive évoque l'écrivain au travail :

« Seul, devant son parchemin, appuyé sur une table odorante en bois de cèdre, il dessina à la pointe de son calame les aventures d'une populace ignorée. À la lumière de ses hautes fenêtres, sous les peintures des lambris, il s'imagina... » (Schwob 1896, 87)

Temps suspendu de l'écriture et recueillement de l'artiste dans son cabinet de travail sont concentrés dans cette image picturale héritée des eaux-fortes allemandes des XV^e et XVI^e siècles, et que Schwob s'est appropriée au point que J. Grandjouan grava pour lui sur bois un ex-libris imité de ces dessins anciens, et que son biographe Pierre Champion le décrit assis à « sa table de chêne... Là, il rêve ; il écrit...Son calame court... »¹. L'image originelle est devenue effigie, dans une translation (réciproque ?) entre le personnage et son auteur.

La vie de la Romaine « Clodia, matrone impudique » est ponctuée par le motif obsédant, emprunté à Cicéron, des yeux brûlants, « ardents », « flambants », synecdoque qui emblématise la passion incestueuse de la jeune femme pour son frère Clodius, puis son avidité érotique. La triple occurrence de l'image confère au récit de son existence chaotique la tension tragique qui l'emporte jusqu'au dénouement fatal, ramassé dans l'image finale : assassinée dans un bouge et jetée dans le fleuve par un amant vulgaire, elle reste à jamais « les yeux grands ouverts, dans l'eau jaune du Tibre » (Schwob 1896, 84). La « vie » de l'héroïne insatiable est clôturée et figée par la permanence du regard « impudique ». On pourrait évoquer aussi l'inscription du moine hérétique Frate Dolcino dans une image obsédante : les mantelets blancs des apôtres sur une peinture qui le frappa enfant, qu'il enjoignit de revêtir une fois devenu moine mendiant, et tint à conserver sur le bûcher de son supplice. La structure en boucle générée par la distribution ternaire, là aussi, de l'image fondatrice présente une vie placée sous le signe d'une innocence enfantine illusoire, un destin écrit, imagé d'avance. La métonymie vestimentaire la plus impressionnante est la fameuse sandale d'Empédocle retrouvée au bord du cratère de l'Etna, détail biographique légué par la légende et propre à inspirer l'imagination créatrice de Schwob. Magnifiée dans l'excipit, cette « sandale d'airain travaillée par le feu » (Schwob 1896, 64) signe la disparition du héros tout en le statufiant comme s'il sortait de la forge d'Héphaïstos. Le récit est construit de façon à converger vers cette image matricielle *et* conclusive, mais annoncée à deux reprises, au début et au milieu du récit, pour *signaler* le personnage en marche vers son destin.

¹« Marcel Schwob parmi ses livres », *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob*, Allia, 1993, p. 13.

C'est en parlant de Stevenson, son modèle littéraire, que Schwob expose sa conception de l'image dans le récit : « Comme le fondeur de cire perdue coule le bronze autour du "noyau" d'argile, Stevenson coule son histoire autour de l'image qu'il a créée »¹. Les images lues dans les romans de celui-ci comme dans d'autres contes procurent à Schwob un « émoi d'imagination »² indélébile, et lui inspirent cette phrase, la toute dernière qu'il rédigea : « Chères, chères images dont j'aime tant à revoir les couleurs quand je les trouve sous leur rubrique *nel libro della mia memoria*. »³Ces images textuelles fructifient à leur tour, on l'a vu, et deviennent, par un palimpseste iconique analogue à celui des mots, les noyaux de nouveaux contes qui fonctionnent comme une « machine à rêver »⁴.

Au commencement était la préface

La préface, mot exactement traduit par son synonyme « avant-dire », précède dans le volume le texte publié, ce qui revient à dire que, théoriquement du moins, elle inaugure la lecture à laquelle elle est censée fournir des clés. *Seuil* caractérisé par son amplitude et son ambition, la préface *introduit* au texte. Cette pièce maîtresse du paratexte auctorial a suscité récemment d'innombrables études tournées vers ses fonctions, ses stratégies, sa poétique. Celle de *Vies imaginaires*, rédigée en réalité, comme toutes ses homologues, *après* les contes qu'elle présente, n'a pas ici pour fonction de justifier le recueil en tant que structure, ni d'exposer des sources ou des conditions de production. Il s'agit d'un véritable traité d'esthétique, ce que confirme sa reprise, sous le titre « L'Art de la biographie », dans un recueil d'essais de critique littéraire intitulé *Spicilège*⁵. Ce mot rare signifiant le glanage des épis, présenté par le dictionnaire Robert sous la rubrique « didactique », avait désigné pour les bénédictins le recueil des dissertations et connaissances qu'ils pensaient devoir fournir avant leur mort⁶. Ce titre confère donc à ce que l'on a pu nommer des « préfaces-manifestes » une gravité testamentaire.

Effectivement, « L'Art de la biographie » demeure le fondement d'un genre qui se constitue ici en attendant d'être théorisé, à partir de cette préface d'ailleurs, un siècle plus

¹ Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », *Spicilège, Œuvres*, p. 730.

²*Ibid.* p. 723.

³ Marcel Schwob, *Il libro delle memoria (La « rubrique » des images- posthume)*, *Œuvres*, p. 966.

⁴ Jean-Pierre Bertrand, présentation de *Vies imaginaires*, p. 27.

⁵ Le recueil comprend également la préface de *Cœur double*, intitulée « La Terreur et la Pitié », et celle du *Roi au masque d'or*, devenue « La Différence et la Ressemblance ».

⁶ Voir Goudemare, introduction à *Spicilège*, in Marcel Schwob, *Œuvres, op. cit.*, p. 675.

tard¹ : la « vie imaginaire ». Schwob y précise sa conception de l'écrivain biographe, autrement dit de la biographie élevée au rang d'œuvre littéraire :

« De patients démiurges ont assemblé pour le biographe des idées, des mouvements de physionomie, des événements. Leur œuvre se trouve dans les chroniques les mémoires, les correspondances et les scolies. Au milieu de cette grossière réunion le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. » (Schwob 1896, 59-60)

À une époque où se théorise la notion d'idiosyncrasie, cette forme s'élabore sous le signe de l'individuel : refus des modèles préétablis et des idées générales propres à l'approche historique scientifique, choix systématique de la particularité d'un personnage, en juxtaposant ces détails insignifiants que Roland Barthes appellera des « biographèmes » (Barthes 13) : « L'idéal du biographe serait de différencier infiniment » (Schwob 1896, 55), voire de « décrire[e] un homme en toutes ses anomalies », pourvu que ces « brisures singulières et inimitables » (Schwob 1896, 54) expriment la vie et ses accidents : les mystères d'une « vie trouée », dira encore Barthes. Corollaire de ce parti pris, peu importe le statut du sujet : il convient d'envisager sous le même angle « les existences *uniques* des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres ou criminels » (Schwob 1896, 60). Un long développement consacré à des références littéraires révèle, non les sources du biographe Marcel Schwob, mais un panorama de ses modèles et de ses repoussoirs. Ainsi il dédaigne Plutarque et Suétone (biographes canoniques), alors qu'il apprécie Diogène Laërce et Boswell et qu'il admire Aubrey et le peintre Hokusai, capables de faire surgir et sentir le vivant, donc l'individuel, l'instantané. Une telle conception de l'originalité s'applique à la fois à l'être humain et à l'œuvre d'art, l'exigence esthétique s'adossant, pour le « biographe amical et désinvolte » (Barthes, 13) que Barthes appellera de ses vœux, à un présupposé éthique. Elle inspirera dans les décennies suivantes d'innombrables entreprises biographiques de grande littérarité, conformes à la valeur artistique prônée par Schwob en ce qu'elles sont le produit de l'imagination créatrice². Pour revenir à sa fonction première de préface, recueillir les idées énoncées et développées dans ce texte permet de saisir les notions et les principes importants aux yeux de Schwob, et de mieux lire son recueil – ou de le relire, d'en recommencer la lecture.

Conformément aux codes de la nouvelle comme à ceux de la biographie, Marcel Schwob prenait un soin tout particulier de la *fin* de ses contes, en particulier dans ces *Vies imaginaires*

¹Alexandre Gefen, *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2015.

² Borges, *Histoire universelle de l'Infamie* (1954), Ruan Rodolfo Wilcock, *La Synagogue des iconoclastes* (1972), Gérard Macé, *Vies antérieures* (Gallimard, 1991), Michel Schneider, *Morts imaginaires* (Grasset, 2003)...

terminées des images saisissantes de la mort. Il n'en reste pas moins qu'il préparait le lecteur à leur approche en aménageant minutieusement les seuils que sont les titres, la préface et les incipit. Par ailleurs, bien qu'il ait pris soin d'effacer ou de brouiller ses sources et qu'il ait laissé peu de brouillons, une recherche plus approfondie met en évidence un processus de création complexe où le poète alchimiste remue dans le creuset de son imaginaire une insondable érudition. Ainsi a *commencé* le genre de la fiction biographique brève.

Bibliographie

BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, 190 p.

FABRE Bruno, *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, Paris, Champion, 2010, 374 p.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, 400 p.

LHERMITTE Agnès, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Champion, 2002, 565 p.

— « L'écriture de l'apogée dans les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob », *Eidôlon* n° 69, *l'Apogée*, études réunies par Gérard Peylet et Jean-Jacques Wunenburger, Septembre 2005, Presses universitaires de Bordeaux, p. 335-350.

— « Le paratexte dans l'œuvre de Marcel Schwob : les jeux du cornac », Colloque international « L'éléphant et son cornac. Le paratexte », Faculté des Lettres et Sciences humaines, Sfax, 16-18 mars 2017. (Actes à paraître)

SCHWOB Marcel, *Vies imaginaires* [1896], présentation par Jean-Pierre Bertrand et Gérald Purnelle, Paris, GF Flammarion, 2004, 205 p.

— *Œuvres*, édition établie et présentée par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus *libretto*, 2002, 988 p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Membre du LaPRIL-CLARE (Bordeaux-Montaigne) et du CRI2i, Agnès Lhermitte est spécialiste de Marcel Schwob, auquel elle a consacré sa thèse (*Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Champion, 2002) et de nombreux articles. Co-rédactrice de *Spicilège*, *Cahiers Marcel Schwob*, elle a également publié *La biographie. Une anthologie* (Paris, Flammarion, 2002), et co-dirigé la publication de *L'Imaginaire du sacré*, *Eidôlon* n° 119, PUB 2017 et *Imaginaire et transmission*, *Eidôlon* n° 120, PUB, 2017.

aglhermitte2@gmail.com