

Mémoire de Master 2 UFR **Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication**
Spécialité **Lettres Modernes**

L'IMAGINAIRE DE LA MALADIE DANS LES CONTES DE MARCEL SCHWOB

Présenté par Camille Cruzalebes
Sous la direction de M. Patrick Marot

Mémoire présenté en juin 2021
devant le jury du Master M. Jean-Yves Laurichesse

**L'imaginaire de la maladie dans les contes
de Marcel Schwob**

Introduction

Le 13 juillet 1888, Oscar Wilde adresse à son éditeur une lettre au sujet d'un de ses contes pour l'informer qu'il a « essayé de traiter un problème moderne sous une forme qui vise à être délicate et imaginative » et que son récit « est une réaction contre le caractère purement imitatif de l'art moderne. »¹ Ce dandy d'outre-Manche dont l'influence se ressent chez de nombreux auteurs de la décadence française conçoit ses contes comme des « manifestes écrits en réaction contre les tendances réalistes de la littérature récente »² En cherchant à substituer l'imagination à la copie de la nature, il érige ses fictions en véritables programmes littéraires contestant la *mimesis* classique par un retour au rêve et à la fantaisie. Marcel Schwob, un de ses contemporains français, semble mu par un projet contestataire identique lorsqu'il publie son premier recueil de contes en 1891. La préface de *Cœur Double*³ affirme en effet le rejet du déterminisme que prône la littérature naturaliste au profit d'un retour au hasard et à la liberté.⁴ Il est donc fondé de lire ses contes à la manière de celui d'Oscar Wilde ; comme des manifestes littéraires dénonçant non pas le réalisme mais les idéologies scientistes véhiculées en particulier par les œuvres naturalistes.

La décennie 1870-1880 voit effectivement fleurir une multitude de romans tentant d'analyser la vie des personnages à la lumière de sciences nouvelles telles que la physiologie ou la loi du milieu, supposées expliquer les agissements moraux des personnages par leur physique et leur environnement. Cherchant à hisser la littérature au rang de science de l'homme afin d'expliquer rigoureusement les déterminismes qui régissent la vie humaine, ces romans témoignent d'une croyance en la science et au progrès dont les causes sont multiples. Historiques d'abord puisque le développement de l'industrie pendant le second Empire engendre le progrès technologique.⁵ Les richesses s'accroissent ; industrialisés, les objets se répandent et l'on voit apparaître une classe moyenne bénéficiant d'une plus grande prospérité matérielle. Les bienfaits de la science améliorent le confort de la population par l'essor du matérialisme avant d'être légitimés philosophiquement dans les années 1860-1870 par la vulgarisation du positivisme d'Auguste Comte qui donne une vision linéaire et progressiste de l'histoire. Elle passe successivement par trois âges (l'âge théologique, l'âge métaphysique et

1 Oscar Wilde, « Lettre à Léonard Smithers du 13 juillet 1888 » dans Henriette De Boissard (trad.), *Lettres I*. Paris : Gallimard, « Du Monde entier », 1994, p. 275.

2 Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1800-1900)*. Paris : PUF, 1977, p. 36.

3 Marcel Schwob, *Œuvres*. textes réunis et présentés par Alexandre Grefen, Paris : Les Belles Lettres, 2002.

4 *loc. cit.* « L'homme libre ne sera pas asservi au déterminisme des phénomènes de l'art et du corps. L'individu n'obéira pas au despotisme des masses, ou il les suivra volontairement. Il se laissera aller à l'imagination et à son goût de vivre. »

5 Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*. Paris : Vuibert, 1994, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3393508r.texteImage>

l'âge positif) tant sur le plan de l'humanité que sur le plan individuel ; la société comme l'individu cheminant ainsi vers une plus grande rationalité scientifique. Il s'agit de faire le deuil de l'étiologie, de renoncer à la connaissance des origines pour établir une connaissance positive basée uniquement sur la compréhension des lois qui régissent l'univers. La publication de *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard fournit une méthode scientifique rigoureuse pour établir ces lois et renforce ainsi le culte du positivisme. Le fondement du protocole hypothético-déductif consiste à tester la validité d'une hypothèse par la reproduction d'expériences. La comparaison des résultats de l'expérience-témoin avec l'expérience dont un paramètre de base a été modifié permet d'établir une loi prouvée scientifiquement. Les romanciers naturalistes, qui espèrent appliquer à la littérature les mêmes règles que celles qui régissent la science, considèrent alors « la vie comme une suite d'actions et de réactions »¹. Elle est réglée par un déterminisme inéluctable reposant sur les grandes théories scientifiques du siècle (l'hérédité, la physiologie, l'influence du milieu social, etc.). La liberté des personnages s'en trouve mise à mal voire même annihilée. De même que l'utopie positiviste envisage à terme une résolution de tous les mystères de l'univers grâce à la mise en lumière des lois qui gouvernent la nature, de même le romancier souhaite expliquer l'évolution de ses personnages par des liens de cause à effet et éradiquer le hasard et la liberté de ses écrits. Lorsqu'il publie les *Rougon-Macquart* entre 1871 et 1893, Zola espère ainsi appliquer à la littérature la méthode expérimentale de Claude Bernard pour mettre en évidence l'hérédité², ce « déterminisme absolu des phénomènes humains »³. C'est pourquoi certaines "tares" telles l'alcoolisme, la prostitution ou la criminalité se répercutent inévitablement dans la lignée d'une même famille.

Bien qu'en plein essor, le naturalisme commence à être contesté dès les années 80, tout particulièrement en 1884 avec la publication de *À Rebours* de Huysmans. À sa suite, d'autres artistes du cercle de Médan s'émancipent petit-à-petit de la tutelle de Zola pour s'orienter vers de nouveaux mouvements littéraires regroupés sous le nom de symbolisme et de décadentisme. L'insatisfaction spirituelle est l'un des principaux soubassements de ce revirement artistique. Symbolistes et décadents prônent en effet le retour de la métaphysique, discipline dont Zola souhaitait s'émanciper comme il l'affirme dans son *Roman expérimental* :

Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle ; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique ; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu [...].

1 *Ibid.*

2 Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*. Paris : Bordas, 1970.

3 Émile Zola, *Le Roman expérimental* (1880). Paris : Flammarion, 2006.

Alors qu'il « rédui[t] l'existence à ses données physiologiques » et « limit[e] la seule réalité au connaissable, au visible, au palpable »¹, les symbolistes comme les décadents refusent de concevoir l'homme et le monde comme un réseau de lois intelligibles et cherchent à réintégrer le mysticisme à la littérature. Le positivisme cède la place à un idéalisme qui anéantit les prétentions de la science moderne à connaître la réalité d'un monde extérieur considéré comme un agrégat d'apparences illusoires². Au contraire, pour l'idéalisme philosophique, le monde extérieur est un ensemble d'apparences que revêt l'Idée, elle-même inaccessible, tandis que pour l'idéalisme subjectif, sa réalité dépend du regard que l'on porte sur lui, enfermant ainsi l'homme dans le subjectivisme. Dans un cas comme dans l'autre, l'essence des êtres et des choses reste inatteignable, rendant impossible leur connaissance objective et vouant à l'échec l'art classique qui prétendait être le reflet fidèle du monde. L'art moderne ne peut au contraire que renoncer à connaître ce dernier, tâcher de le saisir grâce au regard subjectif d'un ou de plusieurs personnages ou l'appréhender par le prisme de mystérieuses correspondances. C'est à la fois le statut du narrateur omniscient et celui de l'écrivain démiurge qui sont mis à mal dans une littérature infléchie par un changement de paradigme philosophique : « en dissociant l'art du but qui lui avait été assigné jusque-là, l'imitation fidèle de la Nature considérée comme la norme suprême, l'époque Décadente marque une ligne de clivage essentielle entre l'esthétique classique et l'esthétique moderne »³.

Jules Huret pressent cette mutation littéraire et tente de la cerner dans son *Enquête sur l'évolution littéraire*. Il interroge 64 écrivains sur les principales caractéristiques de "l'école" à laquelle ils sont sensés appartenir et leur demande leur avis à propos de l'apparent déclin du naturalisme. Bien que publié en 1891 dans *L'Écho de Paris*, il n'interroge pas Marcel Schwob qui, pourtant, travaille pour ce journal depuis 1889 et publie des contes dans *Le Phare de la Loire* depuis déjà quatre ans. Surtout connu dans le cercle universitaire pour ses travaux à propos du jargon des coquillards de François Villon, il commence néanmoins à prendre sa place dans le milieu littéraire. Il délaisse la recherche suite au décès de son ami et collègue Georges Guieysse pour se dédier à l'écriture et au journalisme⁴ et rencontre alors des intellectuels de renom tels qu'Anatole France, Catulle Mendès et Edmond de Goncourt que Jules Huret questionne dans son *Enquête*. Quoiqu'il n'a pas l'occasion de s'y exprimer, Marcel Schwob donne indirectement sa position littéraire à travers la préface de son premier recueil de contes :

1 Jean Pierrot, *op.cit.*

2 *Ibid.*

3 Jean PIERROT, *op.cit.*

4 Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les Vies imaginaires*. Paris : Le Cherche-Midi, 2000.

la préface de *Cœur double* doit être considérée comme une forme de réponse [à l'*Enquête sur l'évolution littéraire*], et il n'est pas impossible que la parution de cette enquête dans *L'Écho de Paris* ait déterminé Schwob à en reprendre la problématique centrale. On sait que Schwob dirigeait alors avec Catulle Mendès le supplément littéraire de ce même journal, et qu'au même moment il y fait paraître les contes qui composent *Cœur double*. Il y a donc bien, en ce début de l'année 1891 et autour de *L'Écho de Paris*, un débat qui se radicalise, dont Schwob ne pouvait rien ignorer, et auquel il prend part.¹

L'étude réalisée par Cédric de Guido offre une clef de lecture aux contes de Marcel Schwob que l'on peut lire comme des manifestes littéraires contre « le roman analyste et le roman naturaliste »² au profit d'un « art nouveau »³ que nous chercherons à déterminer. Pour ce faire, nous resserons nos observations autour du motif de la maladie.

Définie, au sens propre, comme « l'altération de l'état de santé se manifestant par un ensemble de signes et de symptômes perceptibles ou non »⁴, elle est omniprésente dans les écrits naturalistes qui la décrivent avec une rigueur toute scientifique ainsi que dans les textes fin-de-siècle qui transforment quant-à-eux le corps malade en un véritable objet d'art. Les représentations littéraires de la maladie donnent une forme concrète aux débats d'époque entre naturalistes et décadentistes auxquels peuvent s'ajouter les écrivains catholiques qui tentent de redonner un sens spirituel aux affections corporelles. Les choix esthétiques de Marcel Schwob, parce qu'ils ne relèvent ni du diagnostic médical, ni d'une esthétisation gratuite du corps, indiquent sa volonté de renouveler ce motif. Son originalité est d'autant plus intéressante qu'à cette époque, la maladie est une métaphore commune pour parler de l'écriture et caractériser les dernières années du XIXe siècle. D'abord utilisée comme telle chez Schopenhauer, l'image est reprise par les écrivains de la fin du siècle qui pensent que la civilisation occidentale est sur le point de s'effondrer, que « l'art est comme une plante malade »⁵. Ce thème revient de manière récurrente dans les correspondances d'auteurs, dressant dans l'imaginaire de leurs contemporains une équivalence entre la maladie, le monde et l'écriture. Ainsi, les mutations que Marcel Schwob fait subir à ce motif peuvent et, selon nous, doivent être interprétées comme des changements de la vision du monde et de la littérature. D'autant plus que Marcel Schwob accorde une grande importance à la lèpre, au détriment de maladies plus modernes telles que la tuberculose ou les névroses. Or on sait à quel point cette maladie de peau a été utilisée pour parler du génie de l'artiste. Rémy de

1 Cédric de Guido, « Marcel Schwob lecteur de Frantz Jourdain : une contestation du naturalisme », *Romantisme*, n°127, 2005, <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-1-page-89.htm>

2 Préface de *Cœur Double*, *op.cit.*

3 *Ibid.*

4 Maladie dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL). [consulté le 30/09/2019]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/maladie>

5 Albert Samain, « Notes et sensations » dans *Carnets intimes*. Paris : Mercure de France, 1939, p.154 cité par Jean PIERROT, *op.cit.*

Gourmont, contemporain et ami de Marcel Schwob, atteint d'une tuberculose de la peau était essentiellement qualifié de lépreux¹. Cette modification correspond à « un réseau ondoyant de clichés particulièrement en vogue à l'époque décadente et symboliste, quant à la transfiguration, voire la transmutation de la chair corrompue par la lumière de l'esprit ». La maladie de peau est symboliquement le signe d'une élection divine manifestant la virtuosité de l'artiste. Une symbolique remontant à une tradition moyen-âgeuse qui considère la lèpre comme l'apothéose du poète. Il ne s'agira donc pas de rechercher dans le motif de la maladie uniquement une critique du naturalisme mais surtout d'y trouver les traces d'une esthétique nouvelle. Pour ce faire, nous n'établirons pas de nosographie des personnages schwobiens, démarche placée sous le signe de l'échec dans la mesure où les portraits de malades, à peine ébauchés, ne permettent pas de cerner les symptômes avec précision. Il sera au contraire plus intéressant d'analyser la poétique de la maladie ainsi que les différents imaginaires qui lui sont associés. Entendons par imaginaire la définition qu'en donne Bronislaw Baczko :

les événements comptent souvent moins que les représentations imaginaires qu'ils font naître et qui les encadrent. Les imaginaires sociaux opèrent encore plus vigoureusement [...] dans la production des visions de l'avenir, notamment dans la projection sur celui-ci des hantises et des phantasmes, des espoirs et des rêves collectifs.²

Partant du principe que l'on peut cerner, à travers le thème de la maladie, les bases esthétiques, poétiques et philosophiques de la nouvelle littérature promue par Marcel Schwob, nous avons choisi de resserrer notre corpus autour des deux premiers recueils de contes de l'auteur. En leur qualité de premiers écrits, ils sont des textes dans lesquels le jeune Schwob se cherche. Au carrefour de diverses influences, ils portent déjà en germe ses préférences pour la brièveté et le symbolisme qui s'affirmeront ultérieurement dans le *Livre de Monelle* puis dans les *Vies imaginaires*. Conformément à notre objet d'étude, nous avons sélectionné pour corpus des histoires ayant trait à la maladie, certaines tournant entièrement autour de cette notion là où d'autres ne l'évoquent qu'au détour d'une simple comparaison. Nous chercherons à analyser en quoi l'inflexion de l'imaginaire de la maladie reflète une conception moderne de la littérature et du monde. Il faudra pour cela étudier la poétique de la maladie et s'interroger sur les raisons qui poussent Marcel Schwob à privilégier un retour aux anciennes épidémies au détriment de maladies modernes pourtant plus communes dans les textes de ses contemporains.

Nous chercherons d'abord à démontrer que le traitement du thème de la maladie dans

1 Sylvie Thorel-Cailleteau, « Physique de Rémy de Gourmont », *Romantisme*. N°94, 1996, p. 125-134, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1996_num_26_94_3163.

2 Définition de Bronislaw Baczko (1984) cité par Gérard Fabre, *Épidémie et contagions. L'imaginaire du Mal en Occident*. Paris : PUF, 1998.

les contes est propice à une contestation épistémique du naturalisme. Le soubassement philosophique de ce courant littéraire, à savoir le scientisme, se trouve effectivement critiqué à travers l'image du médecin et de la guérison. L'auteur oppose à cette idéologie purement rationnelle un retour au sacré auquel nous consacrerons notre deuxième partie ainsi qu'une nouvelle poétique fondée, non plus sur la raison mais sur la sensibilité, que nous détaillerons dans notre troisième et dernière partie.

I/ La maladie, thème propice à la contestation épistémologique du naturalisme

Discipline qui se propose d'étudier la maladie, la médecine renaît au XIXe siècle sous une forme moderne. Héritière d'une conception magique du mal dont on retrouve la trace dans l'Ancien Testament¹ ainsi qu'au Moyen-Âge², elle se rationalise suite aux bouleversements philosophiques de l'époque des Lumières : « la Raison remplace Dieu au centre de la société »³, permettant ainsi à la pensée médicale, jusque-là imprégnée de religion, de s'émanciper du sacré pour s'ériger en une véritable science de l'homme. C'est tout particulièrement la philosophie kantienne qui déclenche ce changement paradigmatique : alors que deux systèmes médicaux s'opposaient jusque-là – celui des mécanistes, selon lesquels « le corps subit les lois de la physique » et celui des vitalistes pour qui « l'âme est partout dans le corps et le vivant [et] n'obéit pas aux lois de la physique mais aux lois théologiques » – Kant ouvre la voie à une médecine scientifique en faisant de l'expérience le critère de toute connaissance scientifique. Il donne ainsi un appui philosophique à la démarche mécaniste. Des médecins tels que François Magendie (1783-1855) ou son disciple Claude Bernard (1813-1878) vont alors consacrer leur carrière à rationaliser leur discipline⁴. Le premier rêve en effet de « faire de la science le fondement de la médecine⁵ », un projet « trop novateur » qui « dépassait les possibilités techniques de son époque » mais qui sera repris avec succès par son élève. Claude Bernard applique effectivement à la médecine le protocole des sciences dites dures, (la chimie et la physique) : il transforme la médecine en une véritable « Klinik » c'est-à-dire qu'il en fait une science de laboratoire. Dans son *Introduction à la méthode expérimentale* de 1865, il recommande ainsi aux médecins d'observer les faits, d'émettre des hypothèses puis de les confirmer par l'expérience⁶. La médecine de la seconde moitié du XIXe siècle incarne dès lors la modernité puisqu'elle s'appuie « sur les nouvelles méthodes du diagnostic physique, sur un concept de la maladie qui, plutôt que le symptôme, met l'accent sur la lésion, et sur des

1 « le mal physique, la maladie, est le symptôme d'une faute de l'homme, sa rétribution par les dieux et leurs agents, ou par les démons. », Paul Humbert, « Maladie et médecine dans l'Ancien Testament », dans *Revue d'Histoire et de Philosophies religieuses* [en ligne], n° 1, 1964, p. 1-29. [Consulté le 10/05/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_1964_num_44_1_3756

2 La « conception religieuse et culpabilisante de la maladie [est] largement ancrée dans les croyances populaires au Moyen-Age », Patrick Berche, « La découverte du monde vivant invisible », dans *Une histoire de la médecine ou le souffle d'Hippocrate*. Dir. Axel Kahn, Paris : La Martinière, 2011, p.120.

3 Maurice, Tubiana, *Histoire de la pensée médicale, les chemins d'esculape*. Paris : Flammarion, 1995, p.177.

4 Notons que nous ne faisons pas ici une histoire de la médecine et que nous passons donc sous silence les précurseurs de cette entreprise, à commencer par Hippocrate qui le premier avait imposé une « complète séparation entre science et religion ». Nous renvoyons pour plus de détails aux ouvrages d'Axel Kahn et de Maurice Tubiana précédemment cités.

5 *Ibid*, p.197-199

6 La médecine « intègre logique et expérimentation, spéculation et confrontation avec le réel », *Ibid*, p.15-16

autopsies systématiques permettant d'établir les corrélations entre lésions et symptômes¹ ». On comprend là l'importance des nombreux progrès de la chimie et de la technologie dans l'établissement de son statut scientifique, progrès qui vont de l'invention du stéthoscope par René-Théophile-Hyacinthe Laennec, nouveauté permettant une plus grande précision lors de l'auscultation à la découverte du monde microbien par Louis Pasteur. La jeunesse de Marcel Schwob coïncide avec les recherches de ce dernier dans le domaine médical ; c'est en effet « à partir de 1876, [qu']il se consacre à l'étude des maladies infectieuses, à la mise au point et à la production des vaccins² ». À la fin du siècle, les campagnes de vaccinations se multiplient, donnant naissance à l'espoir d'une extinction possible des maladies. Pasteur affirme lui-même dans une communication de 1878 que « s'il est terrifiant de penser que la vie puisse être à la merci de ces infiniment petits, il est consolant aussi d'espérer que la science ne restera pas toujours impuissante devant de tels ennemis³ ». Le discours médical de cette fin-de-siècle est donc empreint de positivisme ; parce qu'ils voient la connaissance des maux qui accablent l'humanité se préciser d'années en années, les contemporains de ces découvertes font complètement confiance au progrès. William F. Bynum cite à titre d'exemple la préface d'Osler à la biographie de Pasteur publiée en 1901 : « L'avenir, dit-il, appartient à la science. Elle contrôlera toujours davantage les destins des nations. Elle les tient déjà dans son creuset et sur sa balance⁴ ».

Alors qu'on aurait tout lieu de penser que cette conception moderne de la médecine transparait nettement dans les contes de notre auteur, il faut se rendre à l'évidence que les motifs modernes de la maladie sont rares et que Marcel Schwob privilégie au contraire le retour à des motifs moyen-âgeux voire antiques. En plus d'être faiblement représentés, ces signes de modernité sont presque toujours rejetés ce qui dénote un refus du matérialisme et du scientisme, bases philosophiques sur lesquelles repose la médecine moderne. Cette critique intrinsèque aux textes se double d'une critique explicite, théorisée dans la préface de *Coeur Double*. La science et le scientisme s'y trouvent associés au naturalisme, courant littéraire qui revendique le statut scientifique de l'art. Au rejet de la modernité médicale au nom de la philosophie scientiste qu'elle dénote correspond le rejet du naturalisme au profit d'un retour à la liberté dans l'art.

1 Mirko Dražen, Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident. 3. Du romantisme à la science moderne*, Paris : Seuil, 1999, p. 301

2 *Ibid.* p. 126

3 *Ibidem*

4 *Ibid.* p. 301

1. Les théories modernes de la maladie

A/ Hygiénisme sanitaire

Courant de pensée qui se préoccupe de la santé publique afin d'améliorer la vie de tous, l'hygiénisme s'affirme de plus en plus tout au long du XIXe siècle. Il s'inspire de la théorie aristotélicienne des miasmes ainsi que des mesures pratiques d'isolement décidées pendant les épidémies de peste du Moyen-Âge. Il cherche notamment à minimiser la propagation du choléra dont les multiples vagues frappent l'Europe entre 1825 et 1923. Les « médecins, chimistes ou administrateurs¹ » qui le composent doivent faire face au problème de la concentration urbaine car la promiscuité des citadins, en particulier dans les quartiers ouvriers en constante expansion du fait de l'industrialisation et de la demande accrue de main d'œuvre, facilite la propagation des maladies. La santé n'est alors plus uniquement l'affaire de la médecine mais relève également d'un « ensemble connexe de disciplines comprenant la pharmacie, la chimie, le génie civil et militaire, l'administration publique, les statistiques et l'économie politique² ». Combinant les découvertes de plusieurs domaines au profit de la santé de tous, l'hygiénisme représente aux yeux de ses contemporains l'incarnation du positivisme. Le manifeste du parti hygiéniste, rédigé au tout début du XIXe siècle lui attribue d'avance des effets salvateurs pour la population : « L'hygiène associée à la philosophie et à la législation devrait exercer une grande influence sur la marche de l'esprit humain, éclairer le moraliste et concourir à la noble tâche de diminuer le nombre des infirmités sociales ». Et la considération portée à ce mouvement ne cesse de croître puisqu'« à la fin du XIXe siècle, l'hygiène est considérée comme "la plus utile des sciences"³ », « certains hygiénistes [...] promettant jusqu'à l'extinction possible des épidémies⁴ ». On peut donc comprendre que les contes minimisent la représentation de ce mouvement qui « recouvre un champ d'expériences et de projets se nourrissant à la fois du scientisme (la science peut tout expliquer matériellement) et du positivisme (seule la science peut faire progresser l'humanité⁵ ». Si Marcel Schwob choisit parfois de le représenter, c'est pour mieux le critiquer puisqu'en représentant systématiquement dans les contes l'échec de ses méthodes d'action, il manifeste

1 Thomas Le Roux, *Le siècle des hygiénistes*, 2010. [Consulté le 10/12/2020]. Disponible sur : <https://laviedesidees.fr/Le-siecle-des-hygienistes.html>

2 *Ibid.*

3 Maurice Tubiana, *op.cit.* p. 457

4 Georges Vigarello, *Histoire des pratiques de la santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen-Âge*. Paris : éditions du Seuil, 1999

5 Stanis Perez, *Histoire des médecins : artisans et artistes de la santé de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Perrin, 2015.

discrètement son refus du scientisme. De plus, une rivalité de nature politique, s'ajoute à l'opposition philosophique. En effet, L'historien Gérard Jorland distingue deux étapes du mouvement hygiéniste : si de 1800 à 1860, les partisans se contentent de théoriser leur doctrine, de 1870 à 1900 leur libéralisme d'antan cède la place à un interventionnisme. Leurs successeurs se font volontiers législateurs et promulguent des lois pour améliorer la santé publique désormais considérée comme un bien commun. Il convient donc de « fai[re] prévaloir l'intérêt collectif sur les libertés individuelles au nom de l'arrêt de la propagation de l'épidémie¹ », décision qui suscite « des conflits entre intérêts collectifs et particuliers² » et qui va à l'encontre du libéralisme schwobien. Puisque l'hygiénisme implique l'adhésion à des valeurs scientistes et socialistes, son refus dans les contes correspond à une prise de position à la fois philosophique et politique que nous nous proposons d'examiner.

a) représentation et mise en échec des mesures hygiénistes

Parmi les mesures hygiénistes qui parcourent les contes schwobiens, il faut distinguer celles qui sont caractéristiques d'un pré-hygiénisme de celles qui relèvent d'un hygiénisme moderne. Les premières remontent aux grandes épidémies du Moyen-Âge et font office de marqueurs historiques des contes. Contribuant à les ancrer dans une temporalité lointaine, elles ne sont pas source de critiques contrairement aux secondes, inventions récentes que l'auteur blâme systématiquement.

Patrick Berche écrit à propos du Moyen-Âge que « sans avoir une idée claire de ce qu'est la contagion, des évictions temporaires, des barrières sanitaires, des réglementations de quarantaine se sont peu à peu généralisées³ ». Ainsi, les bases du mouvement hygiéniste, dont on retrouve l'expression dans certains contes schwobiens, prennent source dans un passé lointain où des épidémies dévastatrices font rage. Parce qu'il est courant à l'époque d'« associe[r] le désagréable avec le malsain, sans aucune justification scientifique⁴ » mais dans une démarche platonicienne, les lépreux font l'objet d'une attention particulière. Accusés de propager les maux, ils ont, « dès le XIe siècle [...] obligation de vivre séparés du monde et rassemblés dans des léproseries⁵ ». Marcel Schwob tient compte de cette pratique sociale dans ses écrits puisque le monarque du *Roi au masque d'or*, une fois au courant de son affection, quitte le palais pour se rendre dans « un asile où se réfugiaient ceux qui avaient été repoussés

1 Maurice Tubiana, *op.cit.* p. 439

2 *Ibidem*

3 Axel Kahn, *op. cit.*, p. 120

4 Maurice Tubiana, *op.cit.* p. 455

5 Axel Kahn, *op. cit.*, p. 120

de la vie pour leurs maladies ou leurs crimes ». Le narrateur de *L'Origine*, lui aussi atteint par la lèpre, mentionne les « léproseries établies sur toutes les côtes septentrionales des îles Polynésiennes où sont décédés ses aïeux avant de s'isoler à son tour du monde en vivant reclus dans sa chambre. Dans *La Maison close*, c'est une autre mesure d'hygiène préventive qui transparait. Le narrateur évoque en effet une pratique développée au XIV^e siècle : il note l'ancienne présence sur une porte de maison de « la croix rouge de deux pieds, avec la devise : "Dieu ait pitié de nous", pour avertir que la peste était derrière ». Il est vrai que pour empêcher les pestiférés d'entrer en contact avec les habitants encore sains, « certains règlements municipaux interdisent aux malades de quitter leur domicile, leur imposant d'apposer un signe distinctif sur leurs maisons¹ ». À cette précaution s'ajoute l'instauration de « quarantaines dans les ports [...], de cordons sanitaires sur la terre ferme² » que l'on retrouve dans *Le Train 081* quand Schwob mentionne « les navires rest[és] en quarantaine au lazaret ». Mais ces précautions ne s'avèrent pas systématiques. On remarque ainsi que les protagonistes de *La Peste* circulent librement en Italie comme à l'étranger en l'an 1374 quand bien même l'auteur aurait pu évoquer les contrôles effectués à l'entrée de Venise afin d'empêcher les voyageurs en provenance de contrées infestées de pénétrer dans l'enceinte de la ville :

« nous courûmes les chemins de Padoue à Vérone, nous revînmes à Padoue [...] et nous voyageâmes jusqu'à Venise. De là, passant par la mer, nous entrâmes en Sclavonie, et visitâmes les bonnes villes jusqu'aux confins de Croatie. À Buda, je tombai malade de la fièvre, et Mattéo me laissa [...] retournant à Florence.³

Cette indifférence s'explique par l'inefficacité des réglementations d'hygiène qui n'empêchent pas la propagation des épidémies, le choléra atteignant Paris dans le *Train 081* et ce, en dépit des règles de protection mises en place. Pour autant, les mesures préventives du pré-hygiénisme n'aggravent pas la santé de personnages bien-portants contrairement aux mesures de l'hygiénisme moderne présentées comme néfastes.

Suite à l'impulsion du médecin Villermé, l'hygiène publique des années 1825 à 1840 se fait communautaire. On considère désormais que « les conditions sociales, et en premier lieu, la misère et la moralité des classes populaires » sont les « causes des maladies et de la mortalité⁴ ». Il convient donc de s'occuper de la santé des plus pauvres comme c'est le cas dans le conte *52 et 53 Orfila*. L'histoire prend place dans un hôpital, ici équivalent à une maison de retraite, où les plus riches côtoient les moins fortunés. Réunis dans un même établissement, ils ne bénéficient cependant pas du même traitement : tandis que les premiers

1 *Ibid.*

2 Axel Kahn, *op. cit.*, p. 278

3 *La Peste* dans Marcel, Schwob, *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les Belles Lettres, 2002

4 Thomas Le Roux, *op. cit.*

disposent d'une pièce de repos personnelle, les seconds sont regroupés dans des dortoirs. C'est le cas de la salle Orfila où sont acceptées « les femmes trop pauvres pour payer la rente d'une chambre ». L'argent régit la vie quotidienne des pensionnaires qui doivent verser « une petite rente pour ajouter de la viande à leur ordinaire » et qui se retrouvent dans des draps « d'une blancheur douteuse » quand ils n'ont pas les moyens de louer une chambre individuelle. À travers ces éléments dystopiques, Marcel Schwob met en lumière les défaillances du plan d'hygiène social à la base de l'hôpital. Il rappelle que l'enthousiasme des hygiénistes de la première moitié du XIXe siècle qui souhaitaient apporter « assistance et bienfaisance médicales aux indigents, aliénés et prisonniers¹ », se trouva enrayé par le manque de moyens. Alors qu'ils revendiquaient la séparation des malades dans des pavillons individuels, ils ne purent réaliser leur projet que pour les plus fortunés. Ce conte présente donc les limites du programme hygiéniste dont l'insuccès traduit la méfiance de l'auteur vis-à-vis du modernisme, suspicion qui se double d'une prise de position politique. En effet, l'hygiénisme étant une discipline accaparée par différentes mouvances politiques, nous chercherons à démontrer que son échec dans les contes peut prendre le sens d'une revendication idéologique de la part de l'auteur.

b) réserve à l'égard des idéologies associées : socialisme et solidarisme

Devenu social dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'hygiénisme ne tarde pas à intégrer des discours de politique populaire. Dans les villes, l'étude des conditions sanitaires révèle des inégalités entre les quartiers les plus pauvres, habités par les ouvriers, et les quartiers plus aisés. Lors des grandes épidémies de choléra de la première moitié du siècle, les populations vivant dans les endroits les plus encombrés et surpeuplés, premières victimes de l'épidémie, avaient favorisé sa propagation. Face à ce constat, la santé devient une question publique qui justifie l'intervention de l'État : « En 1832, la masse industrielle se fait menace sanitaire. C'est pour mieux la gérer que l'État semble s'instituer en "Etat hygiéniste"² ». Le passage d'un hygiénisme aristotélécien à un hygiénisme social ouvre la voie à des revendications socialistes car « ce ne sont plus les facteurs environnementaux qui sont considérés comme les causes des maladies ou de la mortalité, mais les conditions sociales, et en premier lieu la misère et la moralité des classes populaires ». L'accent est mis tout

1 Isabelle Cavé, « Hygiène, hygiénisme et politique de la santé publique à la fin du XIXe siècle en France ». *Histoire des sciences médicales* [en ligne]. 2015, vol. XLVIV, n°1, p.115-124. [Consulté le 16/10/2020]. Disponible sur : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx2015x049x001/HSMx2015x049x001x0115.pdf>

2 Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 198

particulièrement sur l'amélioration de la condition ouvrière. Dans les années 1890, une politique de logements ouvriers voit le jour pour assainir les villes et en 1894 l'assurance maladie devient obligatoire pour les mineurs. L'hygiénisme trouve donc sa place dans le discours socialiste dans la mesure où il constitue une justification scientifique de l'attention portée aux plus nécessiteux. Il donne même naissance à un nouveau courant politique en vogue à la fin du XIXe siècle, le solidarisme :

Au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, une meilleure compréhension de la propagation des maladies infectieuses renforce l'idée que, pour éviter les contagions, il faut protéger les plus faibles et les plus pauvres. L'interdépendance face aux microbes dicte la solidarité.¹

Théoricien du solidarisme qui reprend, clarifie et approfondit les thèses de Léon Bourgeois (l'instigateur du mouvement), Célestin Bouglé fait de l'hygiénisme social la cause de la nouvelle doctrine. C'est sur son modèle qu'est théorisé le concept d'assistance mutuelle qui constitue le fondement même de son manifeste. Il réitère un peu plus loin l'importance de l'hygiénisme pour la nouvelle doctrine : qualifiée de « patronne désignée des lois d'hygiène sociale et d'assistance mutuelle² », sa politique se porte garante de l'amélioration des conditions sanitaires auxquelles elle doit sa théorisation initiale.

Ainsi, l'hygiénisme est intimement lié à des discours politiques tantôt socialistes, tantôt solidaristes. Ces deux idéologies ont en commun de s'opposer au libéralisme qui défend les droits fondamentaux de l'individu là où elles prônent au contraire la nécessité de limiter certaines libertés individuelles en vue de l'amélioration générale de la société. Il résulte de l'analyse rapide de ces doctrines une opposition dans la hiérarchie des valeurs : la liberté vient en premier pour le libéralisme, l'égalité l'emporte dans le socialisme et le solidarisme. Une telle schématisation ne rend évidemment pas compte de la complexité des courants politiques mais révèle les idées générales qui parcourent l'opinion publique. Solidarisme et socialisme se trouvent ainsi associés à l'idée d'uniformisation comme le suggèrent les expressions de certains penseurs. Charles Gide parle de « *sacrifier une portion de son moi individuel*³ [...] pour accroître finalement son moi social⁴ » ; Célestin Bouglé donne quant à lui l'image d'un corps soudé : « La société de secours mutuels les unit plus intimement, si elle forme, des efforts de tous *comme une masse* où chacun serait appelé à puiser à l'heure imprévue de la maladie⁵ ». Une semblable indifférenciation des masses se retrouve dans le discours hygiéniste comme le rappelle Georges Vigarello : « Cette hygiène pèse alors comme une force extérieure, surplombant les individus, poursuivant un sens en dehors d'eux :

1 Maurice Tubiana, *op. cit.*, p. 449

2 Célestin Bouglé, *Le Solidarisme*. Paris : V. Giard & E. Brière, 1907, p. 1

3 C'est nous qui soulignons.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 23

l'accomplissement d'un *destin collectif* où dominant la nation et [...] le "grandissement de la patrie, de la race et de l'humanité"¹ ». Il n'est donc pas étonnant que dans les contes, le thème de l'indistinction apparaisse lorsque sont évoquées les pratiques hygiénistes. C'est d'abord le brouillard entourant les voyageurs au sortir des salles de fumigations qui emmène une première imprécision. La confusion des individualités se retrouve à un degré plus poussé dans les premières lignes de *52 et 53 Orfila* où l'évocation de « bandes d'êtres humains » ouvre la présentation de l'hôpital. Ses pensionnaires ne sont guère davantage caractérisés par la suite comme le suggère la présence de déterminants indéfinis : « des vieillards », « des vieilles », « certains vieux », « certaines vieilles ». Leur répétition au rythme binaire accentue la régularité de leur vie ainsi que le caractère monotone du lieu qui les a tous rendus semblables. L'hygiénisme s'accompagne donc chez Marcel Schwob d'une tendance à l'abnégation du moi individuel.

Puisqu'il fonctionne comme un mécanisme de standardisation des individus, il convient de se demander si son échec ne serait pas une mise en garde contre les potentielles dérives du socialisme et du solidarisme pouvant engendrer une uniformisation généralisée. Avertissement qui prend d'autant plus de sens que Marcel Schwob partage l'idéal de liberté individuelle qui fonde le mouvement anarchiste de son temps sans pour autant s'accorder avec les méthodes terroristes qu'ils emploient. Car lassés de l'immobilisme républicain, des groupes d'activistes anarchistes passent effectivement au crime pour tenter de secouer la société et d'y instaurer un ordre nouveau. Ce groupuscule, renié par le parti socialiste et craint par l'opinion publique du fait de son recours à la violence, tire son origine d'une mouvance marxiste. Ses membres cherchent à encourager la révolution sociale au moyen d'actes terroristes, stratégie que « le congrès de l'Internationale ouvrière, organisé à Londres [en 1881], reconnaît officiellement² ». Ils dénoncent « la république modérée, dite "*opportuniste*" [qui] n'oppose que son conservatisme social et son instabilité chronique » à « la crise économique et sociale qui touche la France depuis le début des années 1880, avec son cortège de faillites, de chômage et surtout de désillusions ouvrières³ ». L'échec de l'hygiénisme dans les contes peut dès lors s'interpréter comme une revendication libérale de la part d'un auteur anarchiste pacifique qui « entend défendre le citoyen, l'individu, dans une société qui devrait respecter davantage ses droits et ses désirs⁴ ». S'il une telle lecture politique du thème hygiéniste est envisageable, elle nous semble néanmoins mineure et nettement dominée par les lectures

1 Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 280

2 Jean Garrigues, « Les anars contre la république ». *L'Histoire*. [en ligne], 1995, n°191. [Consulté le 29/10/2020]. Disponible sur : <https://www.lhistoire.fr/les-anars-contre-la-r%C3%A9publique>

3 *Ibid.*

4 Sylvain Goudemare, *op. cit.*, p.130

philosophiques et poétiques de ce motif. Car en tant que journaliste et chroniqueur, Marcel Schwob disposait de moyens bien plus efficaces pour véhiculer ses revendications politiques. Il n'hésite pas à publier ses idées au sujet de la peine de mort dans son article *L'Exécution* paru dans *L'Evènement* pour y rapporter la mort d'Eyraud, escroc et meurtrier d'un huissier : « Peut-être que les siècles futurs, dans un avenir qu'on peut entrevoir, nous reprocheront d'avoir interprété d'une manière si sanglante la *suppression de l'individu* dans le Code ». Et de continuer sur la potentielle disparition de cette coutume qui semblera peut être « barbare » aux générations à venir. L'interprétation politique du motif hygiéniste, bien que légitime, ne doit donc pas éclipser les explications philosophiques et poétiques précédemment évoquées. Philosophique car l'échec de l'hygiénisme, véritable incarnation du positivisme, entraîne logiquement dans sa chute l'abandon des doctrines scientistes d'Auguste Comte ; poétique puisque le refus d'une uniformisation de la société en une masse indivisible aboutit à une esthétique de la singularité chère. De cette triple contestation de l'hygiénisme résulte le discrédit de la médecine moderne ; dévalorisation qui se manifeste également dans le traitement de la théorie de la dégénérescence que nous allons à présent examiner.

B/ Dégénérescence : la maladie comme loi

Le XIXe siècle est marqué par une série de découvertes sur l'hérédité. Pressentie par les savants dès la fin du XVIIIe siècle, elle devient un moyen d'expliquer la permanence de caractères physiques et moraux dans une lignée. On distingue deux sortes de théories : celles qui se concentrent sur la transmission de traits physiques, que l'on retrouve dans les contes schwobiens, et celles portant sur la passation de caractères acquis, qui sont quant à elles questionnées par notre auteur. Il convient donc de s'attarder brièvement sur les théories scientifiques de l'hérédité afin de mieux cerner leur influence sur la société et la littérature fin-de-siècle. Si la génétique est pressentie depuis des siècles à travers l'hybridation des espèces animales ou végétales, ses mécanismes d'action ne sont découverts que « modestement, patiemment, par des botanistes et des jardiniers dont le plus grand, Gregor Mendel, avait la chance d'être un mathématicien capable de traiter statistiquement les informations numériques de ses comptes de petits pois¹ ». En étudiant les variations physiques (de couleur ou de forme par exemple) qu'il constate dans sa culture de pois, il découvre les lois de transmission de certains caractères héréditaires². Mais Y. Malinas rappelle le peu de retentissement que connaît l'article de Mendel dont les travaux ne sont redécouverts et reconnus par la

1 Yves Malinas, *Zola et les hérédités imaginaires*. Paris : Expansion scientifique française, 1985, p. 24

2 *Ibidem*

communauté scientifique qu'au début du XXe siècle. Ce sont donc bien davantage les théories de la dégénérescence, au retentissement plus grand que les découvertes sur l'hérédité, qui influencent l'imaginaire fin de siècle. Il s'agit d'hypothèses scientifiques purement intuitives mais extrêmement fécondes dans la seconde moitié du XIXe siècle bien que l'idée d'une « dégénération » des hommes et des sociétés soit plus lointaine. Elle date en effet du XVIIIe siècle quand en 1766, Buffon, dans « un petit paragraphe du tome XIV de *L'Histoire naturelle* [...] émet l'idée d'une dégénération pour expliquer la variété du vivant ». L'allemand Blumenbach développe la même thèse et soutient qu'il existait à l'origine « une unité de l'espèce humaine, mais [que] les différentes conditions de vie, notamment l'air atmosphérique, ont fait varier les humains ». Il fait ainsi de la « race caucasienne » la « race d'origine » et considère toutes les autres comme des dégénérescences de cette race primordiale. Il y a chez ces deux hommes une appréciation péjorative de la dégénérescence perçue comme une dénaturation, une perte d'une humanité originelle idéalisée que l'on retrouve chez Morel, médecin du XIXe siècle qui transpose cette théorie du champ de la biologie à celui de la médecine. Il cherche ainsi à « rendre compte de la folie et de toutes les maladies mentales ». D'origine héréditaire, elles s'aggravent selon lui de génération en génération¹. Contrairement à Darwin pour qui la dégénérescence n'est qu'une simple variation, la perte de certaines facultés du fait de l'évolution, le terme endosse chez Morel des connotations négatives et morales. Sa théorie, qui « atteint son apogée vers 1880-1890 et s'éteint dans les années qui suivent », influence grandement les littératures décadentes et naturalistes de la fin du siècle. Elle permet d'associer « le discours sur la dégénérescence [...] à des images angoissantes de décadence, de déclin » et transpose définitivement le thème de la dégénérescence du domaine physique au domaine moral.

Le thème de l'hérédité morbide hante donc les textes de la fin du siècle de deux manières. Elle est d'abord une donnée généalogique du personnage et sert alors à justifier ses actions. Bénédicte Percheron cite à titre d'exemple *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert :

Après que Victor a mis le chat dans la marmite, et donc provoqué la mort de l'animal d'une façon atroce et sadique, Bouvard et Pécuchet cherchent à comprendre ce comportement. Ils concluent que désormais « le sang paternel se manifestait ». Tous les comportements du garçon ramènent par ailleurs au statut de forçat du père. Quant à Victorine, elle est corrompue et vicieuse.²

Elle fait le même constat pour les romans de Zola qui sont précisément construits sur le principe de transmission d'une hérédité morbide puisque toute la descendance des Rougons

1 « Selon lui, la dégénérescence serait due, entre autres, aux conditions de logement, au lieu de travail et à l'alcoolisme ; les habitudes acquises par l'éducation se transmettent de génération en génération », *Ibidem*

2 Bénédicte Percheron, « Le corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du XIXe siècle », *Arts et Savoirs* [en ligne]. 2016, [Consulté le 07/05/2020]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/aes/935>

est influencée par l'hystérie de l'ancêtre Adélaïde Fouque. Ainsi,

Dans *Au bonheur des Dames*, de 1883, la description de Madame Bandu et de sa fille insiste sur l'accentuation des tares familiales d'une génération à une autre : La première était une petite femme mangée d'anémie, toute blanche, les cheveux blancs, les lèvres blanches. Geneviève, chez qui s'aggravait encore la dégénérescence de sa mère, avait la débilité et la décoloration d'une plante grandie à l'ombre.¹

Chez les auteurs décadents, elle est davantage associée à la débauche, à la déviation de la norme morale. Bourget définit d'ailleurs le décadent comme un « parasite » qui vit aux crochets de la société² ; il ne participe pas de son avancée mais freine au contraire son amélioration. Coffin écrit encore que « le dégénéré est le malade fin de siècle, l'obstacle au progrès normal de l'espèce, le handicapé de l'évolution³ ». Puisque la dégénérescence est l'antinomie du progrès, on pourrait penser qu'elle est un objet de prédilection pour un Marcel Schwob qui dénonce justement le culte du positivisme. Il convient donc d'étudier son traitement dans les contes.

a) refus de l'hérédité, mécanisme de répétition du même

Définie comme la « transmission de certains caractères physiques, moraux et intellectuels des ascendants aux descendants⁴ », l'hérédité marque le rapport de dépendance qui rattache l'individu à ses ancêtres. Quand bien même la brièveté des contes exclut la possibilité de longs développements sur les liens familiaux et impose au contraire le resserrement de l'histoire autour d'un faible nombre de personnages, il arrive tout de même qu'il soit fait mention de leur généalogie. À travers ces rapides évocations, on distingue chez notre auteur trois types d'hérédité : l'hérédité physique ; l'hérédité morbide, qui concerne exclusivement la lèpre et l'hérédité morale, liée au comportement des personnages. L'influence de l'hérédité sur les personnages se manifeste d'abord à travers la similitude de leur aspect. Le narrateur du *Train 081* affirme ainsi reconnaître dans les traits de sa nièce le visage de son frère : « la petite ressemblait tant à mon frère » tandis que dans *Sur les dents*, c'est d'une caractéristique physique plus précise dont il est question : « Nous avons toujours possédé d'excellentes dents de père en fils ». De même, dans *L'homme gras*, le diabétique et sa nièce partagent un commun embonpoint ; si lui est « vraiment gras » avec des mains « rondes et blanches », elle est également « potelée » et « blanche ». Marcel Schwob se joue

1 *Ibid.*

2 Célestin Bouglé, *op. cit.*

3 Michel Coddens, « la théorie de l'hérédité-dégénérescence. Morel, Lambroso, Magnan et les autres ». *L'en-je lacanien*. [en ligne]. 2016, n°27, p. 123 à 149 [Consulté le 12/11/2020]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2016-2-page-123.htm?contenu=resume>

4 Hérédité dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL). [consulté le 28/09/2020]. Disponible sur : <https://cnrtl.fr/definition/h%C3%A9r%C3%A9dit%C3%A9>

d'ailleurs de l'homogénéité de leur physionomie puisque qu'une fois l'homme gras devenu maigre, « sa charpente osseuse [qui] se balançait sur deux bâtons minces » vient faire écho aux « petits os menus » de sa nièce. Dans *Le Roi au masque d'or* ainsi que dans *L'Origine*, c'est la transmission de la lèpre au sein d'une même famille qui rapproche les hommes de leurs ancêtres. À l'identité physique des symptômes engendrés par la lèpre s'ajoute une uniformité d'actions chez les membres d'une même famille lépreuse : les rois dissimulent leur maladie derrière un masque¹ de même que les aïeux lépreux du narrateur de *L'Origine* finissent tous leur vie dans des îles du Pacifique. Le protagoniste utilise d'ailleurs l'expression de « singulière nécessité » pour qualifier cette tradition. Il souligne ainsi l'homologie entre l'hérédité physique et l'hérédité morale qui ont en commun de contraindre les personnages, d'infléchir leur destin selon les lois de la lignée. La lèpre, hérédité morbide (car pathologique) sert donc de passerelle entre l'hérédité physique d'une part (les manifestations physiologiques de la maladie sont les mêmes à chaque génération²) et l'hérédité morale d'autre part (la lèpre implique des comportements communs ; elle est, dans une perspective biblique, associée à la notion de faute³). En effet, Marcel Schwob ne se contente pas de faire partager aux personnages d'une même famille des ressemblances physiques ; il étend le champ d'action de l'hérédité à leur comportement. Le narrateur du *Train 081*, qui est « mécanicien sur la ligne de P.-L.-M. », partage un même métier avec son frère, qui travaille également à « mener des machines à vapeur ». Il y aurait donc des conduites identiques entre les individus d'une même lignée.

Quelle que soit la manière dont elle s'exprime, l'hérédité rattache le personnage au groupe familial duquel il est issu, marquant ainsi son appartenance à une collectivité qui lui ressemble. La rapidité avec laquelle le thème est évoqué suffit cependant à poser un parallèle entre les caractères reçus et la fatalité, ce que ne manquent pas de souligner les théories de Morel pour qui, « en règle générale, on n'échappe pas à l'hérédité : tôt ou tard, les descendants en seront frappés ». Présentée comme une nécessité naturelle, elle menace donc de conformer le personnage à ses proches et met en danger sa singularité d'où le fait qu'elle soit associée au champ lexical de la ressemblance et au thème du double. Pour dénoncer le caractère systématique du mécanisme héréditaire, les contes schwobiens expriment leur refus de la fatalité, notamment à travers le traitement de la lèpre. « Depuis la découverte de Armauer Hansen en 1873, on sait que la lèpre est due à *Mycobacterium leprae*, bactérie

1 « l'ordre avait été donné, depuis les âges anciens, de couvrir les visages de ceux qui s'approchaient de la résidence royale; et cette famille de rois ne connaissait que les masques des hommes »

2 Pour plus de détails, se reporter à la partie sur la poétique de la maladie.

3 D'où le fait que les lépreux sont frappés, dans le *Lévitique*, d'impureté rituelle

réputée strictement humaine¹ ». Il est donc scientifiquement reconnu, au moment où Marcel Schwob écrit, que la lèpre n'est pas transmissible génétiquement mais qu'elle résulte d'une infection. Son caractère familial dans les contes est donc une première fois mis à mal dans l'imaginaire du lecteur par la science. Il est de plus démenti par le texte lui-même qui donne au monarque du *Roi au masque d'or* la possibilité de guérir de son affection suite à un voyage initiatique. Le protagoniste parvient ainsi à briser le déterminisme familial qui l'enchaînait. Le démantèlement du concept de l'hérédité ouvre la possibilité de la liberté des personnages. C'est d'ailleurs le cri final du protagoniste de *L'Origine* qui dénonce cette « loi de l'horreur » et se déclare « libre » à deux reprises. Réitéré à la toute fin du conte, son cri n'en est que plus marquant et se donne à lire comme une revendication de libre-arbitre. L'hérédité génère donc une indistinction familiale des personnages et engendre une inévitable standardisation des individus. Elle fonctionne ainsi de paire avec l'hygiénisme qui crée quant à lui une ressemblance communautaire. À elles deux, ces disciplines font de la maladie un symbole d'uniformisation qui s'oppose à la singularité recherchée par l'auteur. Or la dégénérescence, en tant qu'écart par rapport à la norme, apparaît comme un outil privilégié pour enrayer le mécanisme implacable de l'hérédité. Il convient alors d'examiner si elle parvient à séduire Marcel Schwob pour contrecarrer le fatalisme héréditaire : la considère-t-il apte à exprimer la singularité des personnages ?

b) représentation et mise en échec de la dégénérescence

On remarque dans les contes des bribes de la théorie de la dégénérescence. Définie comme la « perte des qualités de sa race² », elle est synonyme d'avilissement. On en retrouve l'expression dans *Sur les Dents*, conte dans lequel la famille du protagoniste possède une dentition des plus résistantes et qui se termine pourtant sur l'évocation des dégâts irréversibles que subit la mâchoire du narrateur-personnage. Ils sont d'ailleurs évoqués sous la forme d'une interminable énumération aux termes de plus en plus longs afin d'insister sur la détérioration de son physique : « vous avez percé, broyé, poli, tourné, fendu, crispé, ratissé, raboté, tarabusté, démantibulé la mâchoire que m'avaient léguée mes pères [...] maintenant je suis impropre à tous les usages domestiques³ ». Par cette dernière remarque, le protagoniste suggère que l'abâtardissement de la race entraîne l'épuisement de la lignée, la destruction de son capital héréditaire s'accompagnant de l'incapacité à fonder une famille. Ce thème

1 Patrick Berche, *op. cit.*

2 Dégénérescence dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL). [consulté le 30/11/2020]. Disponible sur : <https://cnrtl.fr/definition/d%C3%A9g%C3%A9nerescence>

3 Il faut ici entendre le mariage.

réapparaît dans *le Roi au Masque d'or* : en se crevant les yeux après avoir découvert la faute de ses ancêtres qui avaient dissimulé leur lèpre sous des masques, le monarque quitte, seul, son palais. Marcel Schwob insère ici une variante dans la réécriture de l'épisode célèbre du mythe d'Œdipe : alors que le héros est traditionnellement accompagné de sa fille Antigone, il part ici sans descendance. Ce rapport de cause à effet entre dégénérescence et extinction de la race est d'ailleurs explicitement formulé dès le début du conte lorsqu'un mendiant s'adresse au monarque en ces termes : « et toi, roi au masque d'or, dernier de ta race [...] ». D'autre part, si les contes mentionnés posent les grands principes de la dégénérescence, on peut lire dans *L'Homme gras* une allégorie de cette théorie médicale, le sous-titre du conte (*Parabole*), nous invitant à cette lecture symbolique. Au début du récit, le protagoniste fait bonne chère mais l'irruption d'un médecin chez lui qui le met en garde contre les risques de diabète qu'il encourt provoque un renversement de ses habitudes culinaires. Il bascule alors de l'hédonisme à l'ascétisme, perdant au cours de ce bouleversement l'attitude qui le caractérisait, à savoir sa gaieté. Lui qui vivait « avec joie » et qui avait « une nièce souriante, pleine de fossettes, dont les petits yeux sautaient à force bonne humeur » finit par « pleur[er] sur sa joie passée, sur sa nièce Marie qui avait maintenant une figure de cire ». L'arrivée du médecin a donc engendré le dépérissement de la maisonnée. Pendant ce temps, le thérapeute « engraisse », devenant un écornifleur qui prospère au dépend des hôtes dont il provoque la déchéance. Il incarne ainsi la définition du décadent de Bourget qui voit en lui, rappelons-le, un « parasite » vivant aux crochets de la société. Or, comme les contes schwobiens raillent les médecins¹, le thérapeute de *L'Homme gras* s'en trouve décrédibilisé et à travers lui, le décadent et la théorie de la dégénérescence qu'il représente.

On peut relever dans les contes deux autres stratégies par lesquelles la dégénérescence est mise à mal. Le ton humoristique de *Sur les dents* permet d'abord de la tourner en dérision. La destruction des dents du protagoniste donne effectivement lieu à une envolée lyrique dont le style contraste avec le contenu : « Pourquoi – oh ! – pourquoi ne m'avez-vous pas laissé ma gingembre ... alcali volatil ? Mes dents seraient tombées entières ; j'aurais pu les conserver et me consoler en les regardant, me repaître de leur vue, pleurer sur la boîte où je les aurais ensevelie ». La question rhétorique, l'interjection et le rythme ternaire de la phrase tranchent avec le ridicule regret d'un fétichisme désormais impossible. Un peu plus loin, c'est l'emploi d'un ton mélodramatique appliqué à une réalité triviale qui provoque le comique : « Je ne pourrai plus chiquer de ma vie. Toutes mes joies sont détruites ! ». L'humour met ainsi la théorie de la dégénérescence à distance. D'autre part, Marcel Schwob démantèle la clef de voûte de cette théorie. Morel, son théoricien, affirme en effet que « la folie sous toutes ses

1 Nous y reviendrons ultérieurement avec plus de précision

formes est la manifestation de la dégénérescence ». Or, dans les deux contes où il est question de folie (*Arachné* et *L'homme double*), il n'est fait mention ni de la généalogie des personnages, ni de leur passé. Il est donc impossible de vérifier si la folie résulte ou non de l'hérédité, ce qui rend caduque le schéma de Morel selon lequel une « prédisposition » familiale à la folie stimulée par plusieurs « causes » provoque des lésions du cerveau ou du système nerveux à l'origine du dérangement mental. Ainsi, bien que la dégénérescence, qui incarne l'idée de décadence, soit un moyen de réagir contre le culte du progrès, elle n'est pas utilisée dans ce but par Marcel Schwob. L'auteur préfère la mettre à distance grâce à l'humour et à l'invalidation de son fondement théorique. Puisqu'il refuse d'y recourir pour critiquer le progrès, il convient désormais d'analyser les autres moyens mis en œuvre en vue de cette même fin.

2. Contestation du scientisme

A/ Rejet de l'idée de progrès médical

La médecine est un prisme particulièrement fructueux pour aborder la question du progrès car elle réforme de manière drastique ses institutions, son personnel et ses moyens thérapeutiques tout au long du XIXe siècle.

Pour comprendre le bouleversement que subissent les études de médecine, il faut rappeler que « la Révolution française donna lieu à la suppression des vieilles structures hospitalières¹ », « ordonna également la fermeture des facultés et écoles de médecine, dont l'enseignement était jugé trop livresque² ». Ces décisions provoquèrent d'une part le remaniement total des centres de formation : « Sur le plan institutionnel, ces projets se traduisent par la création en 1794 de trois facultés, à Paris, Montpellier et Strasbourg » ; d'autre part, la modification de leur contenu qui se fait davantage pratique : « l'observation clinique au lit du malade et la dissection anatomique » sont mises à l'honneur, « la pratique [et] la manipulation [sont] jointes aux préceptes théoriques³ ».

Alors qu'au début du siècle, le passage d'un enseignement traditionnel et dogmatique à un enseignement scientifique bouleverse les études de médecine, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, c'est l'apparition de moyens thérapeutiques modernes qui transforme une fois de

1 Axel Kahn, *op. cit.*, p.35

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

plus les pratiques médicales. Les purges et les saignées laissent place au marché plus fructueux des médicaments. Créés en laboratoire, ils attestent du lien qui unit la médecine à la science car leur élaboration « est du[e] en grande partie à la maîtrise des bases de la chimie et de la physique¹ ». Ils sont tellement demandés que les modes de productions classiques ne suffisent pas pour répondre à la demande de la clientèle. C'est ainsi que « l'industrie pharmaceutique [devient] l'un des secteurs phares de la Seconde Révolution Industrielle² » :

Les progrès techniques accomplis tout au long du XIXe siècle permettent de concevoir des machines susceptibles de remplacer l'homme dans la préparation des spécialités, en s'inspirant du tour de main de l'ouvrier. Tel est le cas pour la fabrication des pilules. Ces dernières étaient préparées à la main jusque dans les années 1880 : l'ouvrier donnait un mouvement de rotation à une bassine contenant les ingrédients de la pilule pour qu'ils s'agglomèrent. Dès les années 1880, des piluliers rotatifs mécaniques, constitués d'une série de cylindres, remplacent l'homme et garantissent des préparations de qualité constante. La mécanisation contribue à l'amélioration de la qualité des remèdes, à l'augmentation des quantités produites et à la standardisation des présentations.³

La popularité des nouveaux remèdes s'explique notamment par les stratégies commerciales qui accompagnent leur production de masse. Pour les faire connaître, les industriels recourent aux journaux dont les « placards accordent une place aux usages préventifs. Ils informent sur les sirops, pilules, cordiaux ou toniques susceptibles de protéger le corps⁴ ». De biens indispensables à la guérison, les médicaments finissent par devenir des produits non nécessaires à but préventif, manifestant ainsi l'avènement d'une société de consommation.

Ce sont enfin les découvertes techniques relatives au matériel médical qui confèrent à la médecine de la fin du siècle sa modernité. On en trouve un aperçu historique dans un article de la revue *Capital* : en 1880, la première couveuse à nourrissons est inventée par le chirurgien Stéphane Tarnier. Quelques années plus tard, « un autre médecin, Pierre Budin, améliore ce prototype [...]. C'est la première couveuse moderne. Lors de l'Exposition universelle de 1900, les visiteurs peuvent la voir fonctionner avec de vrais bébés⁵ ». En 1887, le premier électrocardiogramme fait son apparition. En 1895, « le physicien allemand Wilhelm Conrad von Röntgen [...] découvr[e] les rayons X et [...] leur trouve une application, la radiologie⁶ ». Le perfectionnement des outils utilisés par le médecin est une énième preuve

1 Maurice Tubiana, *op. cit.*, p. 215

2 Sophie Chauveau, « Entreprises et marchés du médicament en Europe occidentale des années 1880 à la fin des années 1960 ». *Histoire, économie & société*. [en ligne]. 1998, n°17, p.49-81. [Consulté le 24/11/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1998_num_17_1_1974

3 *Ibidem*

4 Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 246

5 « Médecine : depuis 1900, ses découvertes ont multiplié l'espérance de vie par deux ». *Capital* [en ligne]. 22/07/2010. [Consulté le 24/11/2020]. Disponible sur : <https://www.capital.fr/economie-politique/medecine-depuis-1900-ses-decouvertes-ont-multiplie-l-esperance-de-vie-par-deux-517310>

6 *Ibidem*

de la modernité médicale.

Or, loin de valoriser ces avancées de la technique et de la science, les quelques contes schwobiens qui évoquent la médecine sous son jour moderne contestent son prétendu perfectionnement. Au lieu d'être des améliorations, les outils de travail deviennent des instruments de torture et les médicaments s'avèrent un moyen commode d'extorquer des pièces aux clients. Les guérisons modernes aggravent quant à elles l'état du patient au lieu de le soigner ou, à défaut, de soulager ses souffrances. On peut donc lire à travers ces motifs la méfiance de l'auteur vis-à-vis d'un des principaux piliers de la doctrine scientifique, à savoir la foi absolue envers le progrès.

a) dangers du progrès technologique et ridiculisation des moyens thérapeutiques

Le cabinet du dentiste Winnicox du conte *Sur les Dents* permet à Marcel Schwob d'insister longuement sur les innovations techniques de l'époque. On y trouve effectivement tous les éléments de la modernité médicale : la première invention mentionnée vient des États-Unis car à la fin du XIXe siècle, « les Européens sont inférieurs aux Américains du Nord (école de Baltimore, Collège dentaire de Philadelphie, etc.)¹ ». Puisqu'elle sert à « évier le trou » creusé pour enlever la carie, on peut supposer qu'il s'agit d'un « tour dentaire à pédale » qui « dès 1871 révolutionna les techniques opératoires en bouche² ». L'activation manuelle de l'outil est passée sous silence de sorte à donner au lecteur l'impression qu'il fonctionne tout seul pour souligner son caractère révolutionnaire. C'est également à cette époque que les « instruments à manche d'ébène sont remplacés par des instruments entièrement métalliques, antisepsie oblige³ ». D'où la mention d'une « table couverte d'instruments d'acier qui étincelaient », le brillant des outils mettant en valeur leur modernité. D'autre part, le « fauteuil à crémaillère » au « dossier mécanique » et muni d'un « crachoir articulé » renvoie sans doute aux fauteuils d'Owen de troisième génération qui apparaissent alors dans les cabinets dentaires :

Tout le mécanisme de levage, inclus dans le dossier, est activé par une manivelle et un système de poulies tracté par une courroie en nerf de bœuf. c'est l'assise et les accoudoirs qui en se déplaçant ajustent le fauteuil à la taille du patient, sa tête se trouvant alors toujours à la même hauteur pour le praticien. La tête à crémaillère permet un ajustage antéro-postérieur. [...] Sur le côté gauche est

1 Dominique Lejeune, *Hygiène et santé en Europe, de la fin du XVIIIe siècle aux lendemains de la première guerre mondiale*. [en ligne]. 2017. [Consulté le 15/11/2020]. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/cel-01474846/document>

2 *Ibidem*

3 *Ibidem*

montée une potence porte crachoir à support articulé avec un crachoir.¹

Enfin, le fait que « les caries [soient] bouchées à l'amalgame (d'or) », processus nouveau qui remplace les anciens plombages, explique que Winnicox se vante de procéder à « [l']aurification de la dent cariée » : « nous ne plombons presque plus, monsieur. Nous nous servons de feuilles d'or ».

Mises au premier plan, ces technologies et techniques avant-gardistes sont tournées en ridicule. C'est d'abord le caractère mécanique du discours que Winnicox développe à leur propos qui les dévalorise. À trois reprises, le pléonasme « nouvelle invention » suivi de son pays d'origine, d'une adresse à l'interlocuteur par un cordial « monsieur » puis d'une brève appréciation de l'outil ponctuent les prises de parole du dentiste. On relève ainsi à propos de la turbine dentaire : « c'est une nouvelle invention qui vient d'Amérique, monsieur. Très commode ». Vient ensuite le tour de l'aurification des dents : « nouvelle invention anglaise, monsieur. Très commode » et enfin celui du maillet automatique : « excellent instrument, dit-il. Invention d'un docteur allemand ». Concurrément au comique de répétition, un effet de contre-point discrédite leur vertu. La « créosote », sensée « insensibiliser » le protagoniste, est d'abord qualifiée de « mélange noir ». Sa présentation peu avenante anticipe son inefficacité : « il me sembla qu'une machine à coudre Wheeler and Wilson fonctionnait dans mes gencives. Je voulus dire que je n'étais pas insensibilisé, que je sentais un mal épouvantable, que je lui défendais de continuer ». Par la suite, le maillet automatique, tant vanté par le praticien mais désigné par le protagoniste à travers les termes de « machine infernale », présente un effet tout aussi dévastateur : « cette mécanique me battait la mâchoire avec la régularité d'un marteau-pilon ». La louange du dentiste à propos de ses appareils est ainsi immédiatement démentie par les commentaires du personnage principale dont la mâchoire subit par leur faute des ravages irréversibles. Après les outils de travail modernes, c'est au tour des remèdes pharmaceutiques de s'exposer à la moquerie de Marcel Schwob, leur surabondance lui permettant d'aborder la question du consumérisme naissant en cette fin de XIXe siècle. La prescription du dentiste Winnicox, toujours dans *Sur les Dents*, se démarque effectivement par sa longueur. On y retrouve tous les biens en vogue à l'époque : « c'est seulement à la fin du XIXe siècle que l'usage de la brosse commence à se généraliser² », le dentiste prescrit une « douzaine de brosses à dents semi-circulaires système Winnicox » ; « généralisée[s] à partir du XIXe siècle [...] les poudres devinrent rapidement populaires », Winnicox suggère « une poudre de dentifrice au quinquina Reine de Saba » ; les bains de bouche sont recherchés, il

1 Association de Sauvegarde du Patrimoine de l'Art Dentaire (ASPAD), *Reconstitution d'un cabinet dentaire de 1875*. [en ligne]. 2011. [Consulté le 10/12/2020]. Disponible sur : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/aspad/expo08.htm>

2 Dominique Lejeune, *op. cit.*

préconise « l'eau du docteur Pills ». *52 et 53 Orfila* met en scène une semblable profusion de remèdes dans la mesure où les patients rivalisent à qui en aura le plus : « ils s'enviaient leurs maladies à la consultation, afin de pouvoir emporter en triomphe des bons de bains, des fioles d'alcool camphré, des flacons de sirop de sucre ». De même, le « collyre » et les « précieuses pilules électriques » de la 53 entrent en concurrence avec les « bouteilles » de la 52. Et l'auteur se rit de l'empressement des petits vieux qui, « ayant droit à des distributions bi-hebdomadaires de médicaments, [...] assiégeaient les internes avant l'heure, épiaient les cahiers, venaient comme à l'épicerie, avec de vieux bouts de papier où ils avaient noté leur commande », transformant ainsi l'hôpital en un véritable magasin. L'association des médicaments à l'argent se fait sur un ton plus acerbe dans *Sur les Dents* : le protagoniste, écœuré à la mention « d'un flacon de 32,75 francs » grimace et parle de « l'agonie de [s]es muscles faciaux sous cette extraction de pièces ». L'hyperbole utilisée pour mentionner la distorsion de ses traits participe néanmoins du comique de la scène, rapprochant ainsi le passage de la compétition féroce que se livrent les résidents de l'hôpital tournés en dérision par leur comportement. Le foisonnement des moyens thérapeutiques dans un but uniquement lucratif donne donc lieu à une critique du matérialisme, la santé devenant à son tour un secteur propice au commerce. La dépréciation des outils de soin que nous venons d'analyser augure l'inefficacité des traitements qui, en plus d'être inutiles, s'avèrent souvent délétères.

b) remises en question des guérisons modernes

De nombreux contes insistent sur le caractère néfaste des interventions thérapeutiques en soulignant leur inutilité voire même leur dangerosité. Marcel Schwob donne à voir l'échec des guérisons modernes en soulignant d'abord la douleur que subissent les patients : le protagoniste de *Sur les dents* « sen[t] un mal épouvantable » qui fait rapidement de lui un supplicié à la merci de son bourreau (« j'ouvris la bouche pour crier grâce ») tandis que les infirmiers de *L'Hôpital* ne sont pas beaucoup plus délicats en « pans[ant] à la six-quatre et arrach[ant] les vésicatoires avec des lambeaux de chair ». La brutalité du personnel soignant, loin d'être compensée par des résultats notoires, apparaît encore plus détestable que l'état des patients ne s'améliore pas et s'aggrave même du fait des soins administrés. C'est d'abord la tendance aux diètes qui est ironisée dans *L'Homme gras*, conte qui présente un homme diabétique mais heureux devenant dépressif suite à un régime préconisé par son médecin. Georges Vigarello rappelle justement qu'au cours du XIXe siècle, l'image sur le corps change : « la chair "grasse" bascule vers les valeurs négatives¹ », engendrant le développement des

1 Georges Vigarello, *op. cit.*

cures amaigrissantes. La pratique toute nouvelle du régime est tournée en dérision par Marcel Schwob dans la mesure où, loin de soigner le patient, la diète aggrave son état. L'emploi de la modalité affective sur la fin du conte (« le pauvre homme gras », « les misérables tiges tremblotantes qui avaient été ses doigts ») vise à attendrir le lecteur sur son malheur et contribue à faire du malchanceux une énième victime de la médecine. Le conte *Sur les dents* fonctionne de la même manière, remettant cette fois-ci en cause la médecine préventive. Le narrateur-personnage du conte se fait effectivement démarcher par « M. Stéphane Winnicox, chirurgien-dentiste diplômé par l'École Dentaire ». La plaque de son cabinet insiste sur son diplôme et sur la modernité de sa profession car la chirurgie est en plein essor au XIXe siècle. Le spécialiste met notre homme en garde contre la « gingivite alvéolo-infectieuse » qui menace les « deux incisives de [sa] mâchoire supérieure ». Alors qu'aucune douleur ne dérangeait le narrateur et que sa dentition se portait bien, les multiples soins que le médecin lui procure lui « brise[nt ses dents] en fragments innommables », le laissant avec « deux moitiés de [...] mâchoire [qui] ne se rejoignent plus ». Il faut se rendre à l'évidence que dans les contes schwobiens, la médecine détruit le patient plus qu'elle ne le soigne et les soins médicaux, non contents d'être inopérants, tourmentent les malades. Ainsi, plus les pratiques sont innovantes, plus elles s'avèrent dangereuses.

Face à leurs effets dévastateurs, deux guérisons réussies se dessinent dans les contes et mettent à mal les fondements idéologiques de la médecine moderne.

C'est d'abord le modèle « allopathique » de la guérison, l'un des soubassements idéologiques de la médecine expérimentale, qui est contesté dans *La Peste*. François Laplantine¹ distingue effectivement deux modèles de guérison antagonistes : le modèle « allopathique » qu'il dit être propre à la « bio-médecine contemporaine » et qui consiste à « juguler les symptômes par les contraires » et le modèle « homéopathique » qui cherche à « réactiver les symptômes par les semblables », c'est-à-dire à agir dans le même sens que la maladie. Notre conte met en scène ce second modèle puisque le protagoniste ne lutte pas contre sa fièvre en tentant de faire baisser sa température corporelle (la médecine moderne préconisait pour ce faire le quinquina²). Il se trouve au contraire forcé d'accompagner la réaction de défense de son corps car, enfermé de force dans un sac de paille qui lui tient terriblement chaud, il transpire abondamment jusqu'à son rétablissement. La logique latente de ce modèle se démarque radicalement de la logique sur laquelle repose la médecine moderne qui se trouve donc une fois de plus atteinte dans ses fondements théoriques.

1 François Laplantine, *op.cit.*

2 Émile Zola, *Le roman expérimental*. 1880 [Consulté le 17/02/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Roman_exp%C3%A9rimental

C'est ensuite le caractère scientifiquement explicable de la guérison qui est refusé au profit d'un rétablissement miraculeux dans le *Roi au masque d'or* : atteint d'une lèpre ancestrale puis mystérieusement libéré de sa maladie lors de son itinéraire initiatique, le protagoniste finit par mourir d'épuisement sans se savoir guéri. La transmission familiale¹ de cette maladie et son assimilation à une faute² rappellent l'intertexte biblique³ qui ancre le conte dans le modèle médico-religieux de la guérison contre lequel la médecine expérimentale se constitue. De plus, la dimension fabuleuse de cette guérison inexplicable va à l'encontre des prétentions de la médecine moderne qui entend mettre en lumière l'ensemble des mécanismes du corps humain. Contrairement aux commentaires des médecins qui cherchent à éclaircir les causes du rétablissement, les propos accompagnant les guérisons réussies ne se laissent appréhender que sur le mode de l'hypothèse. Une même modalité épistémique assimile l'explication à une conjecture plutôt qu'à une certitude, rapprochant ainsi les deux contes. Les paroles du mendiant du *Roi au masque d'or* (« Sans doute le sang de son cœur qui avait jailli par ses yeux avait guéri sa maladie ») font écho à celles du narrateur de *La Peste* (« Je suis abondamment, et ma fièvre en fut sans doute⁴ dissipée »). Les personnages ne sont pas présomptueux quand ils exposent les causes probables d'une guérison. Ils opposent à une médecine moderne sûre d'elle et péremptoire une connaissance humble et consciente de ses propres failles. Ils font preuve de modestie contrairement aux médecins qui affirment posséder un savoir inébranlable et ne remettent jamais leurs certitudes en question, attitude présomptueuse et condescendante qui contribue à leur discrédit.

B/ Rejet de la figure du médecin

La critique des médecins est un thème littéraire qui trouve matière à chaque époque. Déjà présent chez Molière, il se manifeste également chez Flaubert qui raille leur bêtise dans *Madame Bovary*. Il suffit de penser à l'épisode de l'opération du pied-bot quand, sous la pression conjuguée de sa femme et de l'ambitieux pharmacien Homais, Charles Bovary (officier de santé) se laisse convaincre d'opérer la déformation congénitale d'Hippolyte avec une méthode tout récemment découverte. Seulement, suite à l'opération, la jambe du pauvre homme gangrène tant et si bien que le bougre finit amputé. « De même, le docteur Vaucorbeil

1 « mes pères [...] étaient lépreux comme moi, et m'ont transmis leur maladie avec l'héritage royal. »

2 L'expression « je me punis de ma lèpre, et de mon mensonge » laisse effectivement entendre qu'il s'agit d'une faute morale, interprétée par Agnès Lhermitte comme une faute philosophique. Dans *Palimpseste et Merveilleux dans l'oeuvre de Marcel Schwob*, elle fait de ce conte une mise en récit de la philosophie idéaliste consistant à se méfier des apparences physiques pour voir au-delà des choses, leur réelle identité.

3 Nous développerons plus longuement ce point dans la deuxième partie de notre travail consacrée au sacré.

4 C'est nous qui soulignons

de *Bouvard et Pécuchet* est manifestement tourné en dérision¹ » dans la mesure où « sa compétence professionnelle est fort douteuse comme le suggère l'épisode de l'herpès de Mme Bordin. De fait, il se trouve humilié par la réussite des deux bonshommes dans le traitement de ce mal qu'il n'a pas su guérir lui-même² ». Dans son *Histoire des médecins*, Stanis Perez explique la lointaine tradition de dévalorisation professionnelle que subissent les thérapeutes :

honoraires excessifs, incompétence, temps d'attente trop long, inefficacité du traitement, manque d'empathie... Les Purgon, les Diafoirus de Molière ou le docteur Knock de Jules Romains n'ont rien inventé et le cliché du médecin décrié pour son ignorance ou l'échec de ses remèdes est aussi vieux que la profession elle-même. [...] Étranger à la famille et réputé vénal, le médecin est longtemps passé pour un opportuniste de la souffrance, un inquiétant personnage s'immisçant dans la vie privée en imposant des dogmes peu compréhensibles pour le profane.³

Ce sont autant de *topoi* que l'on retrouve chez Marcel Schwob et nous nous proposons d'analyser en détail pour ensuite montrer comment, en cette fin du XIXe siècle, l'évolution de la figure des praticiens ouvre la voie à une interprétation métaphorique de leur dévalorisation.

a) critique des médecins

Les contes qui mettent en scène des médecins en dressent des portraits rabaissants tant sur le plan physique que sur le plan moral. Le thérapeute de *L'Homme gras* est présenté comme

un homme maigre, noir, long, dont le nez était mince et la bouche rentrée ; ses pommettes étaient pointues, sa tête osseuse, et, chaque fois qu'il faisait un geste, on croyait voir sortir des esquilles de ses manches ou de son pantalon. Ses yeux étaient caves et mornes, ses doigts semblaient des fils de fer, et sa mine était si grave qu'on devenait triste à le regarder. Il portait à la main un étui à lunettes et il chaussait de temps en temps des verres bleus, en parlant. Dans toute sa personne, la voix seule était onctueuse et attachante, et il s'exprimait avec tant de douceur que les larmes vinrent aux yeux de l'homme gras.⁴

La description insiste sur son aspect cadavérique. Sans le charme de sa voix pour compenser sa physionomie rebutante, il resterait un être totalement antipathique. Mais la puissance hypnotique de son timbre l'apparente aussi à un démagogue, invitant ainsi le lecteur à se méfier de son ton mielleux. De même, l'étrangeté du dentiste Winnicox, mi-homme mi-objet de par sa présentation physique, engage à la prudence. Le narrateur nous prévient dès les premières lignes qu'il s'agit d'un « abominable être monté sur deux jambes en échasses, avec un "tuyau de poêle" interminable et un nœud de cravate furibond » avant de le qualifier par la

1 Gisèle Séginger, « Médecine ». *Dictionnaire Flaubert* [en ligne]. 2018. [Consulté le 20/05/2021]. Disponible sur : <https://dicflaubert.hypotheses.org/166>

2 *Ibid.*.

3 Stanis Perez, *op.cit.*

4 *L'Homme gras* dans Marcel, Schwob, *Œuvres. Op.cit.*

suite « [d']être blafard », « [d']infernale Winnicott », de « démon » puis « [d']être infect, saumâtre et marécageux ». Son physique, décrit au moyen de nombreux adjectifs péjoratifs, présage son absence de moralité. Il est en effet caractérisé par « sa scélératesse » et par son attrait pour l'argent puisqu'après avoir saccagé la mâchoire du protagoniste, il demande sa rémunération sans exprimer le moindre remord : « cet être gélatineux affecta le plus profond sang-froid, tira sa montre et expectora ces mots : – Vous êtes resté quatre heures ; mes honoraires sont de deux cents francs ». Les médecins schwobiens, déconsidérés du fait de leur malhonnêteté, s'apparentent à des charlatans. Mais c'est l'empathie qui leur fait le plus défaut : ils adoptent à l'égard de leurs patients une attitude froide et impassible. Ainsi, dans *L'Hôpital*, le médecin en chef propose, à l'arrivée d'un malade en fin de vie qui n'a plus toute sa tête, « de le fourrer dans un cabanon avec un lit en planches ». L'emploi du vocabulaire familier ainsi que le caractère spartiate et inhumain de la proposition manifestent la brutalité de cet homme. Dureté que l'on retrouve chez le médecin du conte *52 et 53 Orfila* qui ne prend même pas la peine de s'adresser à la malade quand il ordonne aux infirmières de la changer de chambre. Il l'ignore à nouveau lorsqu'elle lui demande la raison de son transfert, la renvoyant à ses camarades pour plus d'informations : « vos compagnes se chargeront de vous l'apprendre ». Dans *Sur les dents* et dans *L'Homme gras*, des adjectifs suggérant l'indifférence rendent explicite le flegme et le détachement émotionnel des thérapeutes. Dans le premier conte, le dentiste « prit un crochet, et froidement, délibérément, se mit à creuser un trou dans [l]a dent [du protagoniste] » ; dans le second, le docteur questionne son patient « d'une voix placide ». Cependant, loin d'être le signe d'une rigueur scientifique, leur attitude témoigne d'un manque absolu de compassion. Car les médecins modernes, qui se veulent avant tout des scientifiques, mettent de côté les relations humaines et exercent leur fonction avec une froideur mécanique. Aussi le médecin de *L'Homme gras* s'exclame-t-il indolemment après avoir informé le diabétique qu'il risque de mourir d'une coupure du fait que son sang ne peut pas coaguler : « Hélas ! [...] qu'il y a de maux dans la vie ! » La gravité du futur envisagé tranche avec le caractère anecdotique de sa remarque ; il semble totalement détaché du sort de son patient. Marcel Schwob reproche donc aux praticiens leur manque d'humanité : face aux malades, ils sont comme les internes de *L'Hôpital* qui, « affairés, en tablier autour du cadavre [...] charcut[ent l]es corps » ; ils oublient l'homme derrière l'objet d'étude, quand bien même leur patient est toujours vivant.

Marcel Schwob utilise alors l'humour pour railler cet aspect de leur comportement et les ridiculiser définitivement. C'est d'abord le titre même du médecin qui est tourné en dérision dans le conte *Sur les Dents*. Malgré l'apparente noblesse qu'il confère au praticien, la

distinction qu'il lui procure est aussitôt renversée par l'irruption de la trivialité dans le texte, rabaissant ainsi le docteur au commun des mortels : « Je constatais que l'éminent chirurgien-dentiste diplômé par l'École Dentaire avait mangé du saucisson à l'ail et qu'il possédait la déplorable habitude de tremper l'index de sa main gauche dans du jus de tabac ». L'emploi ironique de l'adjectif « éminent » participe également de l'avalissement de Winnicox. C'est ensuite au jargon scientifique d'être moqué puisque le diagnostic du dentiste provoque l'amusement du personnage principal : quand le spécialiste l'informe qu'il est « menacé d'une gingivite alvéolo-infectieuse », il « voulut rire ». Pour mieux se faire comprendre, Winnicox « scand[e] » le nom de l'affection mais il s'agit toujours du « même baragouin » pour le protagoniste qui écorche le terme en articulant « gingembre alcali volatil ». En transformant ce mot savant en un mélange saugrenu d'épices et de termes chimiques, l'auteur se raille du caractère imprononçable de la maladie. La parenthèse technique du médecin de *L'Homme gras* est pareillement tournée en dérision grâce au désintérêt du patient envers le jargon médical employé :

Vous savez bien que vous tirez des féculents et des matières hydro-carburées d'autres sucres que vous transformez en sucre animal, sucre interverti ou glycose...

– Et que voulez-vous que cela me fasse ? Dit l'homme gras, en riant. Saccharose ou glycose, le sucre est bon. J'aime les plats sucrés.¹

L'indifférence du diabétique quant au cours de biochimie abrégé qu'on lui propose provoque la dévaluation du discours médical, et par là même, celle du médecin. Ainsi, l'irruption de termes techniques au milieu d'un conte où le vocabulaire spécialisé est absent contribue à dresser le portrait du médecin en pédant. C'est précisément dans la dénonciation d'une profession cupide et préjudiciable pour sa clientèle que le topos littéraire c'était jusque-là spécialisé. Il prend cependant un sens nouveau en cette fin du XIXe siècle du fait des interprétations métaphoriques qui accompagnent désormais figure du médecin.

b) critique implicite des auteurs naturalistes

En effet, au XIXe siècle, le médecin se détache du cercle magico-religieux pour devenir un homme de science incarnant l'idéologie scientiste. Critiquer les médecins prend donc une signification nouvelle qui revient à exprimer une méfiance vis-à-vis de la foi absolue au progrès. De plus, les romanciers naturalistes choisissent cette profession qui évolue et gagne en respectabilité² pour représenter leur propre art. En faisant preuve d'une

¹ *Ibid.*

² « le siècle des révolutions politiques et industrielles a ouvert la voie à une médecine conquérante », Stanis Perez, *op. cit.*

rigueur scientifique semblable aux praticiens, ils prétendent les égaux dans le domaine de l'écrit. Il s'agira donc d'analyser la critique des médecins à l'aune de cette nouvelle donnée : en quoi s'avère-t-elle être une manière habile de contester un naturalisme qui s'épuise ?

Force est de constater que la profession gagne en estime dans un « contexte de sacralisation du scientifique¹ ». Bien que mise à mal par les vagues de Choléra successives (on lui reproche notamment son impuissance à endiguer l'épidémie), elle regagne ses lettres de noblesse avec la publication de *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard. En 1865, « l'inventeur de la médecine expérimentale [réussit] à susciter le même enthousiasme qu'au moment de l'avènement de la clinique, un demi-siècle plus tôt² ». De nouveau valorisé pour son « impartialité », sa « véracité » et la « précision³ » de ses propos, le médecin incarne alors un modèle méthodologique que les écrivains réalistes et naturalistes cherchent à imiter. Ainsi, selon Vincent Kaufmann,

la particularité du réalisme des Goncourt et surtout du naturalisme de Zola consiste précisément en une médicalisation du romanesque. [...] Ils sont des cliniciens ès lettres, ils donnent à leurs lecteurs des leçons d'anatomie pathologique psychosociale [...]. Leurs bureaux sont des tables de dissection [...] ils sont en somme des hommes de science.⁴

Il est vrai que, si l'on retrouve la métaphore de l'écrivain en médecin dans la *Correspondance* de Flaubert ou encore dans les propos des frères Goncourt qui souhaitent que « le roman [s'impose] les études et les devoirs de la science⁵ », le rapprochement entre la figure de l'auteur et celle du clinicien est surtout omniprésent dans les textes théoriques de Zola ; tout particulièrement dans son traité du *Roman expérimental* où il prétend appliquer au roman la méthode expérimentale de Claude Bernard afin que, comme la médecine, le roman passe du statut d'art à celui de science. Il proclame ainsi :

Dès ce jour, la science entre donc dans notre domaine, à nous romanciers, qui sommes à cette heure les analystes de l'homme, dans son action individuelle et sociale. Nous continuons, par nos observations et nos expériences, la besogne du physiologiste, qui a continué celle du physicien et du chimiste.⁶

Quelques pages plus loin, le rapprochement s'affirme comme le suggère l'emploi d'une

1 Stanis Perez, *Histoire des médecins : artisans et artistes de la santé de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Perrin, 2015.

2 *Ibid.*

3 Adjectifs attribués au médecin compétent dans Victor Selagen, *L'observation médicale chez les écrivains naturalistes*. 1902. [Consulté le 28/01/2021]. Disponible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/L_%E2%80%99Observation_m%C3%A9dicale_chez_les_%C3%A9crivains_naturalistes](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Observation_m%C3%A9dicale_chez_les_%C3%A9crivains_naturalistes)

4 Vincent Kaufmann, *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007.

5 Edmond et Jules Goncourt, préface de *Germinie Lacerteux*. 1864. [Consulté le 12/02/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Germinie_Lacerteux/Pr%C3%A9face_de_la_premi%C3%A8re_%C3%A9dition#:~:text=Il%20nous%20faut%20demander%20pardon,livre%20vient%20de%20la%20rue.

6 Émile Zola, *Le roman expérimental*. 1880 [Consulté le 17/02/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Roman_exp%C3%A9rimental

comparaison venant concrétiser le lien entre le romancier et le clinicien :

dans nos roman, lorsque nous expérimentons sur une plaie grave qui empoisonne la société, nous procédons comme le médecin expérimentateur, nous tâchons de trouver le mécanisme initial, pour arriver ensuite au déterminisme complexe dont l'action a suivi.¹

Comparaison réitérée à deux reprises dans la *Critique de Germinie Lacerteux* où Zola suggère d'abord que « le dramaturge et le romancier sont un peu comme un médecin² » avant d'affirmer que l'écrivain « pratiqu[e] et vi[t] de la plume comme un médecin vit de sa lancette³ ». L'auteur va même jusqu'à s'incarner dans le personnage du « docteur Pascal [qui] est non seulement médecin mais aussi [...] porte-parole de Zola lui-même, la figure par excellence et la plus aboutie de l'écrivain naturaliste posant au médecin⁴ ». Puisque la figure de proue du mouvement naturaliste s'identifie aux cliniciens, leur ridiculisation dans les contes schwobiens prend une dimension nouvelle. Si l'on peut toujours les considérer comme des réminiscences d'un motif comique ancestral contribuant au caractère amusant de certains contes, il semble également approprié de les lire en tant qu'éléments constitutifs d'une critique implicite à l'égard du naturalisme.

Cette hypothèse de lecture ouvre une piste d'interprétation intéressante pour le conte *L'Homme Gras*. L'auteur y présente un personnage bedonnant avant de se livrer à la description anthropomorphique de son habitat. Dépeint à son image, il s'avère « solide, rond et gras » : les bûches alimentant sa cheminée sont « dodues », les « carafons du buffet [...] trapus » et la chambre « ventrue ». À cette équivalence extérieure s'ajoute une similitude intérieure : la chambre est « joyeuse » à l'image de son propriétaire qualifié de « riant ». Puis survient un médecin qui met l'homme en garde contre sa mauvaise hygiène de vie et renverse la situation initiale. La maison subit effectivement un « amaigrissement progressif » dont découlent l'amaigrissement et le malaise du protagoniste. Selon le système d'analogie posé précédemment, si l'on fait du médecin la figure de l'écrivain naturaliste, on peut considérer ce conte comme un condensé narquois de l'histoire littéraire du XIXe siècle. On distingue en effet dans les descriptions deux dynamiques différentes : au départ, l'état physique et moral du personnage est projeté sur son habitation à la manière des paysages état-d'âme, à la différence près que le mobilier intérieur remplace ici la nature. La présence d'un procédé introduit dans la littérature par les écrivains romantiques nous permet d'associer cette première partie du texte à la première moitié du XIXe siècle, celle de l'âge d'or du romantisme. Au contraire, suite à l'intervention du médecin (c'est-à-dire du romancier naturaliste), c'est la maison qui

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Vincent Kaufmann, *op. cit.*

impacte le physique de l'homme gras. L'ordre de la description s'inverse : ce n'est plus le personnage qui déteint sur son milieu mais son milieu qui l'influence inéluctablement. On retrouve ainsi la conception zolienne de l'environnement : « l'homme naturel [est] soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu¹ » ; la description a donc pour conséquence de « détermine[r] et [de] complète[r] l'homme² ». La seconde partie du conte peut donc être assimilée à la seconde moitié du XIXe siècle en ce qu'elle illustre parfaitement l'une des principales théories naturalistes. Cette schématisation de l'histoire littéraire sous forme de « parabole » revêt d'autre part un aspect critique : le basculement de l'euphorie au pessimisme final révélerait le regard dépréciateur de Marcel Schwob à l'égard du romancier naturaliste perçu comme un parasite dont il s'agit de se débarrasser pour que la littérature se porte mieux. Cette hypothèse de lecture, si elle n'est évidemment pas la seule, semble malgré tout doublement justifiée : d'une part la philosophie de l'auteur encourage la multiplicité des interprétations d'un même texte (Marcel Schwob prône une esthétique de la réception qui, seule, fait vivre le texte), d'autre part, la critique explicite du naturalisme qu'il dresse dans la préface de *Cœur Double* va dans le sens de notre analyse.

c) préface de *Cœur Double* : critique explicite du naturalisme

La remise en cause du naturalisme dans la préface de *Cœur Double* s'effectue en deux temps : Marcel Schwob démontre d'abord que les écrivains naturalistes ne remplissent pas le programme qu'ils s'étaient fixé avant de contester ce dernier dans son fondement théorique. La première étape de son argumentation révèle l'échec de leur méthode dont le principe est d'appliquer au roman une démarche scientifique visant à révéler les mécanismes du comportement humain. Pour ce faire, ils recourent à des descriptions minutieuses de lieux et d'états d'âme. Or selon notre auteur, il faut distinguer de telles énumérations de l'idéal de synthèse revendiqué par la science : « la synthèse ne consiste pas à rassembler les éléments d'une psychologie individuelle, ni à réunir les détails de la description d'un chemin de fer, d'une mine, de la Bourse ou de l'armée ». Le principe d'écriture des naturalistes contredit donc leur objectif scientifique car

la monotone nomenclature des détails psychologiques ou physiologiques ne peut pas servir à donner les idées générales de l'âme et du monde [...] Ainsi le roman analyste et le roman naturaliste, en faisant usage de ce procédé, pèchent contre la science qu'ils invoquent tous deux.³

Après avoir démontré l'écart qui sépare la théorie naturaliste de son résultat pratique, Marcel

1 Émile Zola, *Le roman expérimental (5e édition)*. Paris, 1881 [consulté le 17/02/2021]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k/f234.item>

2 *Ibid.*

3 Préface de *Cœur Double* dans Marcel, Schwob, *Œuvres. Op.cit.*

Schwob conteste les objectifs que le courant littéraire s'était donnés. En effet, alors que les naturalistes souhaitent constituer l'art à l'image de la science, Marcel Schwob s'applique à séparer les deux domaines : « si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté ». Il oppose donc l'art des naturalistes à sa propre conception de l'art :

Le romancier moderne prétend avoir une méthode scientifique, réduire les lois naturelles et mathématiques en formules littéraires, observer comme un naturaliste, expérimenter comme un chimiste, déduire comme un algébriste. [...] L'art véritablement entendu semble au contraire se séparer de la science par son essence même.¹

Séparer l'art de la science. Cette réaction contre un scientisme qui entend s'accaparer tous les domaines, n'est pas sans rappeler la traditionnelle dichotomie établie entre la science et la religion. Aussi peut-on se demander si, pour opposer définitivement l'art à la science, Marcel Schwob ne revendique pas un art spirituel : prône-t-il, comme certains de ses contemporains, un retour du religieux dans l'art ?

1 Préface de *Cœur Double* dans Marcel Schwob, *Œuvres. Op.cit.*

III/ La maladie et le sacré

La maladie se prête particulièrement bien à l'étude du sacré car, comme le rappelle Vincent Kaufman, « elle s'est détachée du magico-religieux, tout cela est une très vieille histoire. Mais significativement, c'est précisément cette vieille histoire que la littérature ressuscite dans un âge scientifique et profane¹ ». Elle laisse donc les auteurs libres de la présenter sous un angle scientifique (choix des naturalistes) ou sous un angle mystico-religieux (parti pris des auteurs fin-de-siècle). De part l'ambivalence de son traitement, elle incarne le mouvement général du fait religieux au XIXe siècle que l'historien Gérard Cholvy invite à ne pas considérer sur le mode de la confrontation (entre religion et modernité) mais sur celui du « flux » et du « reflux » au gré des différents courants de pensée qui parcourent le siècle : reflux lors des Lumières ; flux au temps des réveils romantiques ; reflux à l'ère positiviste ; amorce d'un nouveau flux lors du renouveau spiritualiste ». L'âge d'or du roman naturaliste correspond ainsi à un retour du culte de la raison, d'où son rejet de la religion. Ses contemporains sont persuadés d'appartenir à « l'âge positif » tel qu'il est conceptualisé dans la loi des trois états d'Auguste Comte et au cours duquel « la religion est dépassée ». Cette certitude s'exprime d'ailleurs dans « *Le Docteur Pascal*, de Zola, [qui] a pour seul credo "le progrès de la raison par la science" ». Marquées par une « déchristianisation générale », les années 1880 sont déchirées par un « conflit entre religion et foi² ». Et cependant, lassée de cette absence d'idéal, la génération fin-de-siècle se laisse aller à une « nostalgie face à la disparition de la foi³ » qui ouvre la voie à un renouveau spirituel caractérisé par « une foi diffuse sans dogmes et sans religion établie⁴ ». Cette ambivalence historique entre des moments de détachement religieux et des moments d'adhésion au sacré se retrouve à échelle individuelle dans la vie de Marcel Schwob Marcel. Comme ses contemporains, il est « attir[é] vers le surnaturel sans pouvoir trouver une réponse à [ses] besoins dans aucune des religions existantes⁵ ». Il mène une vie d'intellectuel non pratiquant, sans doute influencé par « l'incroyance générale dans les milieux artistiques et littéraires⁶ » de l'époque, en dépit de l'éducation juive qu'il a reçue. Et de fait,

la mère de Marcel Schwob, Mathilde Cahun, née en 1835, descend d'une famille dont les racines juives, au dire de son frère Léon, se perdent dans la nuit des temps. Léon Cahun a raconté l'histoire

1 Vincent Kaufman, *op. cit.*

2 Gérard Cholvy, *Christianisme et société en France au XIXe siècle (1790-1914)*. Normandie : Editions du Seuil, collection « Points Histoire », 2001

3 Jean Pierrot, *op.cit.*

4 Jean Pierrot, *op.cit.*

5 Gérard Peylet, *op.cit.*

6 *Ibid.*

de ses ancêtres dans *La Vie juive*, paru en 1883. L'arrière grand-père de Marcel Schwob était le président du consistoire israélite au temps du Concordat, et sa figure ne manquait pas d'originalité. Le père de Mathilde et Léon élève ses enfants dans l'amour de la grammaire, de la syntaxe et du livre. [...] C'est dans cet environnement familial, aux traditions juives affirmées – George Schwob est un républicain libre-penseur mais les grandes fêtes juives sont célébrées avec ferveur comme en témoignent ces « metze » envoyées à tante Palmyre pour la Pâque, ou encore les « saucisseries juives » préparées par Mathilde Cahun –, que Marcel Schwob grandit.¹

La complexité de son rapport à la religion transparaît dans ses contes, incontestablement influencés par l'imaginaire biblique de la maladie et pourtant teintés d'autres traditions religieuses. À un dogme unique, Marcel Schwob préfère un syncrétisme qui permet au motif de la maladie de conserver l'aspect mystérieux caractéristique de toutes les mystiques sans pour autant l'enfermer dans une doctrine fixe.

1. Héritage chrétien

A/ La maladie comme expiation

Les récits de l'*Ancien Testament* présentent la maladie comme un châtement que Dieu envoie en punition aux hommes. On la trouve ainsi mentionnée à de multiples reprises dans la longue liste des malédictions que le *Deutéronome* énonce à l'égard de l'infidèle :

Le Seigneur te fera attraper une peste qui finira par t'éliminer de la terre où tu entres pour en prendre possession. Le Seigneur te frappera de consommation, de fièvre, d'inflammation, de brûlure, de sécheresse, de la nigelle du blé, qui te poursuivront jusqu'à ce que tu disparaisses². [...] Le Seigneur te frappera des furoncles d'Égypte, d'abcès, de gale, de pustules, et rien ne pourra t'en guérir. Le Seigneur te frappera de démence, de cécité et d'égarement d'esprit³. [...] Le Seigneur te frappera aux genoux et aux cuisses de furoncles malins dont tu ne pourras guérir : tu en auras des pieds à la tête.⁴

La répétition du verbe « frapper » et de son sujet « le Seigneur » permet de souligner le rôle actif qu'exerce Dieu dans la punition du pécheur. Elle fait coïncider le sens avec la syntaxe puisqu'elle le rabaisse au rang d'objet subissant la sanction. On retrouve le même procédé chez Jérémie qui donne directement la parole au Seigneur afin que son avertissement, plus vivace du fait du discours direct, ait l'air davantage menaçant : « je frapperai les habitants de cette ville⁵ ». Chez le prophète, la récurrence du verbe « frapper » se double de celle du verbe

1 Sylvain Goudemare, *op. cit.*

2 *Dt.* 28, 21-22

3 *Dt.* 28, 27-29

4 *Dt.* 28, 35

5 *Jérémie* 21, 6

« envoyer » qui met également en valeur le caractère délibéré du châtement divin : « j'envverrai contre eux l'épée, la famine et la peste¹ », « je vais leur envoyer l'épée, la famine et la peste² ». Notons que la répétition des trois fléaux inscrit la maladie dans une série de calamités destinées à châtier un peuple infidèle. Chez Ézéchiél, la même volonté d'en faire une démonstration de courroux parmi d'autres se manifeste à travers les paroles quasi-identiques du Seigneur : « j'envoie mes quatre fléaux terribles, épée, famine, bêtes féroces et peste³ ». Signe de colère divine, la maladie est donc l'outil privilégié d'un Dieu vengeur qui cherche à sanctionner un peuple l'ayant irrité à cause d'une « défaillance religieuse ou morale⁴ ». Car dans l'*Ancien Testament*, la maladie est bel et bien liée à la notion de faute. Dans le *Deutéronome*, elle punit l'infidèle là où le croyant obtient au contraire la préservation de sa santé du fait de sa bonne conduite⁵. Pour ne prendre que deux exemples, le roi Libna est « frappé de graves maladies » parce qu'il « avait en effet abandonné Yahvé, le Dieu de ses pères⁶ ». De même, peu de temps après que David reconnaît avoir « péché contre Yahvé⁷ », son fils « tomba gravement malade » et finit par mourir. La maladie punit ainsi un moment d'égarement qui fait perdre à l'homme son innocence ; elle devient la marque corporelle visible de sa culpabilité ainsi que le souligne Guy Vanhoomissen : « Dans de nombreux textes, une maladie ou une infirmité signale un état psychologique, une condition spirituelle⁸ ». Synonyme de faute morale, elle est assimilée au motif de la souillure dans l'*Ancien Testament* comme chez Marcel Schwob. Dans *L'Homme gras*, la « crainte du diabète » va effectivement de pair avec l'attention que l'homme porte à « son âme ». Le diabète devient donc la concrétisation du péché de gourmandise, le signe d'un mode de vie où l'on fait bonne chair et pour lequel il s'agit de faire pénitence. Dans cette optique, la figure du médecin, tout vêtu de noir n'est pas sans évoquer la tenue d'un prêtre. C'est ensuite dans *Le Roi au masque d'or*, que s'exprime l'idée d'impureté. La découverte par le monarque de sa lèpre provoque chez lui un sentiment de « honte » qui s'accroît dans les dernières lignes lorsqu'il avoue à la bergère qui lui a tenu compagnie : « je t'aurais souillée, puisque je suis lépreux ».

Cependant, en dépit de motifs communs, le parallèle entre l'*Ancien Testament* et les contes est loin d'être parfait dans la mesure où Marcel Schwob ne reprend pas à son compte

1 Jérémie 24, 10

2 Jérémie 29, 17

3 Ez. 14, 21

4 Guy Vanhoomissen, *Maladies et guérison : que dit la Bible ?* Bruxelles : Lumen Vitae, 2007

5 « Le Seigneur détournera de toi toute maladie ; ces funestes épidémies que tu as connues en Égypte, il ne te les infligera pas, mais en frappera tous ceux qui te haïssent. » Dt 7, 15

6 2 Ch. 21, 15

7 2 Sam. 12, 13-15

8 Guy Vanhoomissen, *op.cit.*

l'ensemble de la logique du livre sacré quant à la maladie. Si, à la manière de *la Bible*, la lèpre est bien ressentie comme un avilissement, la faute qui la motive disparaît chez notre auteur pour ne laisser place qu'au thème de la tache et de l'impureté. La maladie est ainsi liée à l'expiation d'un péché sans qu'on ne sache jamais avec certitude de quelle faute il s'agit. En effet, Dieu s'efface des contes, donnant ainsi la possibilité à la maladie d'acquérir une forme d'autonomie. Là où elle était instrumentalisée par le Seigneur dans *la Bible*, elle devient son propre chef dans les contes. L'expression « le choléra avait éclaté » du *Train 081* focalise l'attention du lecteur sur l'idée d'éparpillement et par conséquent sur la diffusion de la maladie plutôt que sur son origine passée sous silence. Sa fulgurante propagation est d'ailleurs renforcée par le trajet qu'elle emprunte et qui correspond à celui des musulmans lors des invasions. Pareillement, dans *La Peste*, l'épidémie « dévast[e] la cité ». Sujet du verbe, elle semble dotée d'une vie qui lui est propre et agir indépendamment d'une quelconque puissance supérieure. D'autre part, alors que dans *la Bible*, le seul moyen de guérir est d'implorer les bienfaits du Seigneur, nous avons vu à quel point le processus de guérison est rare et mystérieux chez Marcel Schwob. Dans les textes sacrés, les prières et les pleurs d'Ézéchias, « atteint d'une maladie mortelle¹ » lui valent la miséricorde de Dieu. Yahvé lui adresse ces paroles par l'intermédiaire du prophète Isaïe : « J'ai entendu ta prière, j'ai vu tes larmes. Je vais te guérir² ». Au contraire, l'absence de repentir engendre inexorablement la mort du malade ainsi qu'en témoigne l'histoire du roi Asa qui

eut les pieds malades, d'une maladie très grave dans la trente-neuvième année de son règne ; même alors, il n'eut pas recours dans sa maladie à Yahvé mais aux médecins. Asa se coucha avec ses pères et mourut dans la quarante et unième année de son règne.³

La parataxe laisse aux lecteurs le soin de deviner le rapport de cause à effet qui unit l'absence de repentance au décès. On se rapproche ici de l'idéologie schwobienne qui refuse aux médecins l'efficacité des soins. Néanmoins, le pouvoir thaumaturgique du Seigneur n'est pas non plus présent dans les contes qui nous plongent au contraire dans un monde sans Dieu ; absence que ni la science ni la modernité ne parviennent à combler.

Marcel Schwob ne reprend donc pas à son compte la logique de l'*Ancien Testament* en ce qui concerne la maladie mais en prélève des thèmes et des motifs que nous tâcherons d'examiner. Il faudra dès lors distinguer deux types de maladie qui présentent des fonctionnements différents : d'une part la lèpre, qui est réversible et semble davantage un châtement personnel ; d'autre part la peste et les épidémies, châtements collectifs qui font d'innombrables morts afin de purger une société coupable.

1 2 Rois 20, 1

2 2 Rois 20, 5

3 2 Ch. 16, 12-13

a) la lèpre

Dans l'*Ancien Testament*, la lèpre est essentiellement présentée comme une punition individuelle sanctionnant une infidélité envers Dieu ; en témoigne le douzième chapitre du livre des *Nombres* qui relate l'histoire de Miryam (sœur de Moïse) et de son frère Aaron. Tous deux critiquent le prophète qui vient d'épouser une femme éthiopienne et doutent de son lien personnel avec Yahvé. Ce dernier les convoque alors sous la tente de la rencontre pour les punir de leurs diffamations : « La colère du Seigneur s'enflamma contre eux, puis il s'en alla. La nuée s'éloigna de la tente, et voici : Miryam était couverte d'une lèpre blanche comme de la neige. Aaron se tourna vers elle et voici qu'elle était lépreuse¹ ». C'est bien à cause de leur médisance que la lèpre sévit dans leur couple. De même, dans le livre des Rois, elle punit l'idolâtrie du général Naaman, « homme de grande valeur et hautement estimé par son maître² ». N'honorant pas le Dieu d'Israël, il est touché par la lèpre et sa guérison par le prophète Élisée va de paire avec sa conversion. Ces deux exemples montrent que la lèpre est, dans *la Bible*, une sanction sous forme d'affection physique qui marque un état de souillure morale. Cet état d'impureté se manifeste de trois manières différentes et se retrouve dans les contes schwobiens.

Le lépreux est d'abord mis à l'égard de la communauté de peur qu'il n'en contamine les membres en bonne santé. Le *Lévitique* mentionne ainsi qu'il « habitera à l'écart, [que] son habitation sera hors du camp³ ». Le narrateur de *La Maison close* témoigne de cette tradition en affirmant « que les lépreux d'autrefois se cloîtraient ». Elle est actualisée dans *Le Roi au masque d'or* où le souverain tâche de rejoindre la cité des Misérables, « un endroit écarté de son royaume », ainsi que dans *L'Origine* où le protagoniste s'isole dans sa chambre.

On impose ensuite, toujours selon le *Lévitique*, un code vestimentaire particulier au lépreux afin qu'il demeure reconnaissable : « le lépreux atteint d'une tache portera des vêtements déchirés⁴ ». Dans *Le Roi au masque d'or*, le souverain qui « déchir[e] ses vêtements » respecte scrupuleusement la règle antique. D'autre part, le lépreux est forcé de se couvrir afin de ne pas contaminer les autres, c'est pourquoi le *Lévitique* mentionne qu'il « se couvrira le haut du visage jusqu'aux lèvres⁵ » ; image que l'on retrouve dans *La Maison close* où se trouve évoquée l'image de lépreux « coiffés de cagoules livides » ainsi que dans *Le Récit du lépreux* où le protagoniste déclare avoir « la tête couverte d'un capuchon blanc. » De même, le personnage principal de *L'Origine* se couvre dès qu'on l'approche : « Quand mon domestique

1 Ex. 12, 9-10

2 2 Rois 5, 1

3 L. 13, 46

4 L. 13, 45

5 L. 13,45

m'apporte à manger, je lui ordonne d'attendre, pour entrer, que j'aie mis mon masque blanc. ». Enfin, comme pour marteler une dernière fois l'impureté des lépreux, on les oppose à l'enfant, image par excellence de la candeur. Ainsi, dans *Le Livre des Rois*, lorsque Naaman guérit de sa lèpre, « sa chair redevint semblable à celle d'un petit enfant¹ ». On retrouve ce motif dans le *Récit du lépreux* qui met précisément en scène la confrontation entre les « enfants du sang innocent » et le lépreux au « péché blême » ainsi que dans *La Maison close* quand le narrateur commente le visage aperçu derrière une vitre : « Ce n'était pas une figure de lépreux. C'était une figure de petite fille malingre ». Ainsi, dans *la Bible*, la lèpre marque à même la peau le péché de ceux qu'elle atteint, et ce de manière plus ou moins sévère.

Elle peut effectivement durer sur toute une vie comme dans le cas du roi Ozias :
quand il fut devenu puissant, son cœur s'enorgueillit jusqu'à le perdre : il prévariqua envers Yahvé son Dieu. Il vint dans la grande salle du Temple de Yahvé pour faire l'encensement sur l'autel des parfums. [...] alors qu'il s'emportait contre les prêtres, la lèpre bourgeonna sur son front [...] Le roi Ozias fut affligé de la lèpre jusqu'au jour de sa mort.²

Sa condamnation résulte certes de l'acte de transgression qu'il commet, mais surtout du péché d'orgueil dont témoigne son geste et pour lequel il ne se repent à aucun moment de sa vie. La légende de ce roi lépreux nourrit le conte du *Roi au Masque d'or* de Marcel Schwob comme en témoigne l'accent mis sur le statut royal du souverain. Annoncé dès le titre, il est réitéré dans la phrase d'ouverture : « Le roi masqué d'or se dressa du trône noir où il était assis [...] ». On apprend dans la suite du conte que le roi renonce à sa position de seigneur lorsqu'il se découvre lépreux, de même écarte-t-on le roi Ozias du trône du fait de sa maladie. Cependant, contrairement à son modèle d'origine, le roi de Marcel Schwob meurt guéri de son affection après avoir fait pénitence. Son histoire fait donc écho au cas de lèpre plus traditionnellement évoqué dans *la Bible* : celui d'une punition transitoire qui disparaît après avoir conduit à la rédemption de celui qui en était frappé à l'exemple de Myriam, rétablie après sept jours de lèpre. On retrouve donc chez notre auteur les principaux traits symboliques des rituels de guérison évoqués dans *la Bible*.

C'est d'abord le sang qui joue un rôle prépondérant pour le rétablissement du malade, tant dans le chapitre quatorze du *Lévitique* que dans les contes schwobiens. Le texte sacré ordonne effectivement au prêtre de « prendr[e] l'oiseau encore vivant, ainsi que le bol de cèdre, le cramoisi éclatant, l'hysope, et [de plonger] le tout, y compris l'oiseau vivant, dans le sang de l'oiseau qui a été immolé au-dessus de l'eau vive³ ». Plus tard, il « prendra du sang du sacrifice de réparation ; il en mettra sur le lobe de l'oreille droite, le pouce de la main droite et le gros

1 2 Rois 5, 14

2 2 Ch. 26, 16-20

3 L. 14, 4-8

orteil du pied droit de celui que l'on purifie¹ ». Après le sang vient le thème de l'eau. Toujours dans le *Lévitique*, on demande au lépreux « qui a été purifié [de] lav[er] ses vêtements, [de] se ras[er] tous les poils et [de] se baign[er] dans l'eau : alors il sera pur² ». L'importance de l'eau se retrouve aussi dans le rituel de guérison de Naaman malgré le fait qu'il diffère de celui préconisé dans le *Lévitique* : « Il descendit jusqu'au Jourdain et s'y plongea sept fois, pour obéir à la parole de l'homme de Dieu ; alors sa chair redevint semblable à celle d'un petit enfant : il était purifié³ ». Cette guérison conjugue le motif de l'eau au chiffre sept, dernier élément important de la purification que l'on identifie dans le *Lévitique* où le prêtre doit asperger sept fois le lépreux des différents liquides (sang, eau puis huile) et attendre sept jours entre les deux étapes du rituel, à savoir le sacrifice des oiseaux puis le sacrifice des agneaux. Ces trois motifs, évoqués de manière récurrente dans les rituels bibliques de guérison sont combinés en une seule phrase, placée dans la bouche de la jeune bergère qui accompagne le roi au masque d'or à la cité des Misérables : « Laisse-moi te laver le visage, dit-elle ; car le sang a coulé sur tes joues depuis une semaine peut-être ». L'imaginaire biblique parsème donc les contes schwobiens qui traitent de la lèpre à travers des motifs récurrents que l'auteur reprend à son compte. Il emploie d'ailleurs le même procédé d'écriture dans les textes qui mettent en scène la peste.

b) les épidémies et maladies infectieuses

Contrairement à la lèpre qui laisse une possibilité de rédemption et de guérison, les épidémies, présentées sous le nom de peste dans l'*Ancien Testament*, sont liées à une mort certaine. Les répétitions du *Deutéronome* se chargent de le rappeler aux lecteurs : « le Seigneur te fera attraper une peste qui finira par t'éliminer de la terre [...] Le Seigneur te frappera de consommation, de fièvre, d'inflammation [...] qui te poursuivront jusqu'à ce que tu disparaisses⁴ ». Un peu plus loin, les mêmes maladies sont évoquées contre l'infidèle « jusqu'à ce qu'[il] soi[t] exterminé⁵ ». Pareillement, dans l'*Exode*, la peste envoyée sur le bétail d'Égypte l'anéantit dans sa totalité : « tous les troupeaux des Égyptiens périrent⁶ ». Le Seigneur lui-même évoque la puissance meurtrière du fléau qu'il peut envoyer lorsqu'il demande à Moïse de transmettre les paroles suivantes à Pharaon : « Si, dès l'abord, j'avais laissé aller ma main et t'avais frappé de la peste, toi et ton peuple, tu aurais été effacé de la

1 L. 14, 14-16

2 L. 14,4-8

3 2 Rois 5, 14

4 Dt. 28, 21-22

5 Dt. 28, 61

6 Ex. 9, 9

terre¹ ». La puissance dévastatrice des épidémies est sans appel dans *la Bible*, de même l'est-elle dans les contes de Marcel Schwob : aucun des personnages qui en est atteint ne peut en réchapper., les épidémies signant systématiquement l'arrêt de mort de ceux qu'elles touchent.

Elles reposent d'autre part sur un mécanisme différent de la lèpre dans la mesure où elles sont liées à une mort de masse, à l'élimination de tout un peuple. Pour développer cet idée-là, les textes sacrés comme les contes recourent à l'utilisation de pluriels. Ils abondent dans la Bible : « les gens² » puis un peu plus loin « du plus grand au plus petit ». On note dans le deuxième livre de Samuel cette fois-ci que le décompte des morts s'élève à « soixante-dix mille hommes³ ». De même, lorsque les épidémies frappent les Égyptiens dans l'*Exode*, elles touchent « les gens et les bêtes⁴ » sans la moindre distinction. Chez *Ézéchiel*, l'expression de la totalité se manifeste par l'emploi d'une forme proverbiale qui permet à la sentence de conserver une extensité maximale : « qui est en ville, famine et peste le dévoreront⁵ ». Marcel Schwob emploie les mêmes procédés dans *Le Train 081* où « les pèlerins mouraient par milliers » du choléra et où l'anonymat des morts passe par l'expression « les gens ». Dans *La Peste*, l'évocation des rues encombrées de cadavres suffit à exprimer l'idée d'une mort de masse⁶. Comme dans la Bible, notre auteur dresse le constat de l'hécatombe que les épidémies engendrent au moyen de l'expression « faire rage » qui fait écho à celle de « faire des ravages » employée dans le livre de *Samuel*. Il est dit, à propos des Philistins, que Yahvé « fit chez eux des ravages », phrase à rapprocher de celle employée dans le conte *La Peste* pour évoquer la cité de Florence : « la peste continuait à y rager ». Aux épidémies est donc associée l'idée d'une extermination aveugle.

L'ampleur de leur carnage se donne à voir par le traitement géographique qui en est fait. L'évocation de la peste va effectivement de paire avec la localisation des régions qu'elle touche. Ainsi, au chapitre cinq du livre de *Samuel*, la propagation de l'épidémie suit les déplacements de l'Arche de l'Alliance que les Philistins ont dérobé au peuple élu. Elle tombe d'abord sur les « gens d'Ashdod⁷ » avant d'arriver dans la ville de Gad⁸ puis dans celle d'Eqrone⁹. Le livre de *Samuel* met en œuvre une précision géographique analogue quand, pour punir le roi David d'avoir dénombré son peuple, le Seigneur envoie la peste « depuis Dane

1 *Ex.* 9, 15

2 1 *Sam.* 5, 6-7

3 2 *Sam.* 24, 13

4 *Ex.* 9, 9

5 *Éz.* 7, 15

6 « Les cadavres brunissants jonchaient le milieu des voies »

7 1 *Sam.* 5, 6

8 1 *Sam.* 5, 9

9 1 *Sam.* 5, 11-12

jusqu'à Bershéba¹ ». Marcel Schwob perpétue cette tradition de localisation des épidémies dans le conte *La Peste* où le narrateur évoque « la peste que nous avons laissée à Florence et qui depuis s'était répandue en Sclavonie ». La situation géographique se fait beaucoup plus précise dans *Le Train 081* ; ce qui n'a rien d'étonnant pour un conte qui traite du choléra car l'avancée de cette épidémie dans l'espace est devenue un topos de son traitement dans la littérature. C'est pourquoi les noms propres abondent dans ce conte : d'abord « La Mecque » puis « Suez », « Alexandrie », « Constantinople », « Marseille » et « Paris ».

Du fait des massacres qu'elles répandent sur leur passage, les épidémies provoquent chez le fidèle un sentiment de crainte et de soumission envers Dieu. Elles engendrent chez les Philistins « une panique de mort² » qui se manifeste à travers « le cri de détresse de la ville [qui] monta vers le ciel³ » et se retrouve sous le terme de « grand-peur » dans le *Deutéronome*⁴. De même, le livre de *Jérémie* fait des malades infidèles un « objet d'épouvante pour tous les royaumes de la terre, une exécration, un objet de stupeur, de dérision, de raillerie pour toutes les nations⁵ ». Elles effraient d'autant plus les croyants qu'elles ont une dimension eschatologiques. *L'Apocalypse* en fait effectivement l'un des éléments de la fin du monde : « Voilà pourquoi, en un seul jour, des plaies vont fondre sur elle [Jérusalem] : la peste, deuil et famine ». Un effroi semblable se retrouve chez les protagonistes de Marcel Schwob à la différence près que l'absence de toute mention de Dieu dans les contes indique qu'il ne revêt pas de dimension pratique (la conversion) mais implique plutôt un enjeu poétique sur lequel nous reviendrons ultérieurement⁶. Si, comme nous venons de le démontrer, la corrélation entre la maladie et la faute prédomine dans *l'Ancien Testament*, elle n'est cependant pas la logique exclusive du livre.

B/ La maladie comme épreuve

Il est vrai que *l'Ancien Testament* présente parfois la maladie comme une « épreuve de [l]a conduite et de [l]a foi⁷ » du croyant. Selon Guy Vanhoomissen, c'est « le Livre de Job [qui] perm[et] de dépasser cette équation caricaturale, offensante⁸ ». Job est l'homme juste par

1 2 *Sam.* 24, 13

2 1 *Sam.* 5, 11

3 1 *Sam.* 5, 12

4 *Dt.* 28, 60

5 *Jérémie* 29, 18

6 Cf. III

7 Paul Humbert, « Maladie et médecine dans l'Ancien Testament », dans *Revue d'Histoire et de Philosophies religieuses* [en ligne], n° 1, 1964, p. 1-29. [Consulté le 10/05/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_1964_num_44_1_3756

8 Guy Vanhoomissen, *op.cit.*

excellence. C'est pourquoi Dieu loue ainsi sa constance : « Il n'y a personne comme lui sur la terre ; c'est un homme intègre et droit, craignant Dieu, et se détournant du mal. Il demeure ferme dans son intégrité¹ ». Satan, attiré par tant d'éloge, décide alors d'éprouver sa foi en Dieu. Persuadé que s'il « touche à ses os et à sa chair, [...] il [l]e maudi[ra] en face² », il le frappe d'un ulcère. Cependant, les convictions de Job restent inébranlables tant face à ce fléau qu'aux nombreuses autres épreuves qui lui succèdent ; fidélité qui lui vaudra finalement son salut. L'ulcère accablant un homme irréprochable, ce livre ouvre la possibilité d'une maladie sans faute qui, parce qu'elle frappe l'innocent, « n'est plus expiation, [mais] elle devient épreuve³ ». Une logique identique parsème les contes schwobiens dans lesquels les malades ne sont pas non plus fautifs à l'exception du roi au masque d'or, conte pour lequel Monique Jutrin revendique le « droit de se demander si la faute, le péché [...] qui s'incarne dans la métaphore de la lèpre, ne serait pas une faute de nature philosophique⁴ ». Le roi serait alors coupable d'avoir vécu dans un monde d'illusions sans l'avoir jamais remis en question. En revanche dans les autres contes, le désarroi des malades atteste de leur impuissance et du caractère inattendu de leur affection. Le frère du narrateur du *Train 081* a apparemment mené une vie droite : conducteur de machines à vapeur à Canton, il s'est marié et a eu une fille. Le choléra qui le frappe est donc inexplicable du point de vue moral. De même *Le Récit du lépreux* parle de « péché blême », expression qui renvoie à la lèpre et non à une quelconque faute antérieurement commise. La lèpre est donc associée au péché mais à un péché originel, sans cause personnelle. Pareillement, rien de la vie du narrateur de *L'Origine* ne le condamne à devenir lépreux. Son incompréhension et ses lamentations témoignent d'ailleurs de son innocence. Il est donc rare de trouver dans les contes un lien qui unit la maladie à la faute. Même les cas de folie, pourtant associés à des homicides, démentent ce rapport. Car chez Marcel Schwob, la folie précède toujours le crime, elle en est la cause et non la conséquence, abolissant ainsi l'hypothèse d'une folie punitive comme celle qui atteint Oreste. En effet, le narrateur d'*Arachné* est déjà obsédé par son désir de posséder sa maîtresse. C'est lui qui le conduit à l'étrangler. De même dans *L'Homme double*, une duplication de la personnalité permet le crime. Dans les deux cas, la folie précède le méfait et ne peut donc pas en être le châtement. C'est précisément l'association de l'innocence à la maladie qui permet d'amener la valeur rédemptrice des souffrances qu'elle engendre.

1 *Job* 2, 3

2 *Job* 2, 5

3 Marcel Sendrail, *Le sens de la maladie dans l'antiquité hébraïque*. *Bulletin de l'association Guillaume Budé* [en ligne]. 1973, p. 85-101. [Consulté le 12/05/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1973_num_1_1_3217

4 Monique Jutrin, « Relecture des contes tragiques de Marcel Schwob », *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, sous la dir. De Christian Berge et Yves Vadé, p.117-124

Car le malade souffre aussi bien dans *la Bible* que dans les contes schwobiens, en témoigne la réaction de trois amis de Job qui n'osent lui adresser le moindre mot comme ils « voyaient combien sa douleur était grande¹ ». De même, le Maharajah du *Dom* endure « des douleurs effroyables ». Dans *Le Roi au masque d'or*, la jeune bergère souligne également *a posteriori* les supplices du roi quand elle s'écrie : « Pauvre, comme tu as dû souffrir » !

Et c'est précisément du fait de la souffrance qu'elle génère que la maladie « se voit élevée au rang de moyen de salut et de rédemption² ». Sa sublimation se fait dans *la Bible* à travers la figure de Jésus : comme le déclare le prophète Isaïe, « c'était vraiment nos maladies qu'il portait, nos douleurs dont il était chargé. Il a été transpercé à cause de nos iniquités et c'est par ses meurtrissures que nous sommes guéris³ ». Elle se manifeste à travers les personnages du Rajah et du roi au masque d'or chez Marcel Schwob. Pour le premier, les affections corporelles constituent la troisième étape d'une longue marche à la renonciation censée le mener à la véritable pitié. Comme il le dit lui-même, « j'ai renoncé à mes richesses, à ma femme, à mon fils, à la santé de mon corps ». Il inscrit ainsi la maladie dans une série d'abandons. Il est d'ailleurs intéressant que le Rajah souffre des mêmes maux que Job. De même qu'un ulcère frappe l'homme pieux, de même « les cheveux du Rajah se fondirent dans les ulcères ». Le parallèle entre l'itinéraire des deux hommes s'en trouve renforcé à ceci près que le conte du *Dom* propose une version hindouiste du Salut. Tous deux sont éprouvés dans leur possession matérielle : le Dom perd sa fortune de même que Job perd ses bœufs et ses ânes, enlevés par les Sabéens, ses brebis, qui meurent dans un incendie, ses chameaux et ses serviteurs, qui sont volés ou massacrés. Le Dom noie le cadavre de son fils et de même, Job perd ses enfants. Ils sont ensuite tous deux éprouvés dans leur corps par la maladie. Cependant, alors que Dieu gracie Job (« Le Seigneur rendit à Job en double tout ce qu'il possédait auparavant⁴ »), le Rajah atteint une sorte de *Nirvana* (« repos éternel » dans le texte). Selon la religion hindouiste, son être (*âtman*) se fond avec le monde (le *brahman*, le Tout, l'Absolu). La végétalisation de son corps témoigne de cette fusion entre le microcosme et le macrocosme : « l'herbe poussa sur son corps ; ses yeux coulèrent de leurs orbites, et des plantes sauvages germèrent dans son crâne. Les tendons de ses bras décharnés élevés vers le ciel étaient comme des lianes sèches enlacées aux branches mortes ».

Pareillement, dans *Le Roi au masque d'or*, la figure du roi est associée à celle du Christ par le motif biblique des stigmates : les « plaies aux mains » rappellent sa crucifixion et les

1 *Job* 2, 13

2 Guy Vanhoomissen, *op.cit.*

3 *Isaïe* 53, 4

4 *Job*, épilogue, 10

« épines » font écho à la couronne qu'il porte sur son chemin de croix¹. Vient ensuite la réécriture du lavement des pieds en un lavement du visage par une jeune lépreuse rencontrée en chemin. Ses nombreux parallèles expliquent la rédemption du protagoniste, sa délivrance finale de la lèpre. Il ne faut pourtant pas lire ce conte exclusivement comme une réécriture de l'itinéraire de Jésus car la figure du Christ se mêle à parts égales à celle d'Œdipe. Marcel Schwob effectue donc un travail de tissage, un habile mélange des sources qui rend caduque les nombreuses références chrétiennes pour aboutir à un syncrétisme qui témoigne à la fois de son refus du dogme et d'une esthétique fin-de-siècle se plaisant au mélange des mythes et des croyances.

2. Hybridation du christianisme

A/ Syncrétisme religieux

Le christianisme qui nourrit incontestablement l'imaginaire des contes schwobiens est contrebalancé par l'insertion d'éléments civilisationnels antagonistes. De ce mélange résulte une désacralisation du dogme chrétien au profit d'une cohabitation d'éléments religieux disparates. Le syncrétisme entre les motifs chrétiens que nous avons déjà relevés et les figures païennes, orientales et magiques que nous allons à présent évoquer, se retrouve à deux échelles : celle du recueil et celle du conte. Il participe de l'atmosphère mystérieuse des textes, ambiance énigmatique propre à une littérature fin-du-siècle qui se passionne pour la résurgence de mythes, d'éléments magiques et occultes. L'écriture schwobienne est à ce titre le fruit de l'époque qui la produit. Nécessité du sacré donc mais impossibilité pour une religion unique de combler ce besoin, d'où la multiplications des références confessionnelles à commencer par l'orientalisme. Sa présence dans les contes s'explique d'abord par la redécouverte des écrits de Schopenhauer à la fin du XIXe siècle. On sait effectivement que le philosophe eut connaissance des textes et des philosophies hindoues, qu'il était passionné par le modèle de l'ascète et par sa philosophie de la renonciation : « s'intéressant aux sources de l'histoire des religions, Arthur Schopenhauer (1788-1860), dans la préface de son ouvrage *Le monde comme volonté et comme représentation* dont la première édition date de 1818, souligne également l'importance de l'étude de l'Inde et de ses textes² ». C'est d'ailleurs à

1 « il se fit des plaies aux mains en touchant les épines des haies. »

2 Dominique de Courcelles, *Bergson et les grandes traditions religieuses et mystiques, au risque de l'histoire comparée des religions. Bergson et religion* [en ligne]. 2008, p. 331-352. [Consulté le 10/01/2021].

l'époque où sa philosophie, jusque-là oubliée, se propage en Europe que naît une nouvelle discipline ; celle de l'histoire comparée des religions qui s'intéresse notamment aux pratiques indiennes, d'où la possibilité de leur présence dans les contes schwobiens.

La seconde moitié du XIXe siècle voit en effet la naissance de l'histoire comparée des religions. Friedrich Max Müller (1823-1900), formé au sanscrit et à la grammaire comparée, à la philosophie du mythe, dans la ligne de Schelling, en est généralement considéré comme le fondateur. Il rend accessible le grand texte indien du *Rig Veda* en commençant la traduction. Il se passionne pour l'évolution progressive de l'esprit humain. En 1856, il fait paraître un ouvrage intitulé *Mythologie comparée* qui applique à la mythologie les conséquences des découvertes linguistiques sur la parenté des langues indo-européennes, au risque d'extrapolations. Cet ouvrage a un immense succès.¹

La vie de Marcel Schwob témoigne qu'il a croisé le chemin d'érudits passionnés par cette nouvelle science, à commencer par Michel Bréal qui s'était lié d'amitié avec l'oncle Cahun, d'où sa rencontre avec le jeune Schwob : le savant « s'intéresse à lui et lui prodigue de nombreux conseils² ». Il est donc plus que probable que Marcel Schwob ait suivi de près les découvertes récentes du chercheur qui « publie en 1878 des *Mélanges de mythologie et de linguistique*, en 1895 un *Essai de sémantique*, base d'une étude scientifique du sens des mots en lien avec l'histoire des religions³ ». D'autant plus qu'après avoir échoué au baccalauréat une première fois à cause de l'oral de philosophie, Marcel Schwob « s'inscrit à l'École des hautes études pour étudier le sanscrit⁴ ». C'est précisément ainsi que

son intérêt pour les langues l'a amené, grâce à Michel Bréal, à entrer à la Société de linguistique. Cette société savante, qui publie un bulletin, réunit quelques-unes des sommités de l'époque dans le domaine : outre Michel Bréal s'y trouvaient James Darmesteter, Saussure, Hermann Dyt et Hatzfeld, qui fut l'un des professeurs de Schwob⁵.

Sa connaissance de l'orientalisme est donc en partie due à ses relations érudites. Elle tient d'autre part à ses longues discussions avec l'oncle Cahun qui le loge pendant ses années de lycée. Or, Léon Cahun, « fêru de langues anciennes », le conseille dans ses lectures et le guide ses traductions⁶. D'ailleurs, des années plus tard, au détour d'une conversation, Marcel Schwob reconnaît tout ce qu'il lui doit : « Mon oncle Cahun [...] fut conservateur à la bibliothèque Mazarine et m'éleva. C'était un orientaliste remarquable : il avait créé en Sorbonne un cours d'histoire de l'Asie centrale⁷ ». Ainsi, parce qu'il grandit auprès d'un oncle érudit et passionné d'aventure avec lequel il s'entend à merveille mais également parce qu'il

Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1973_num_1_1_3217

1 Dominique de Courcelles, *art.cit.*

2 Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les Vies imaginaires*. Paris : Le Cherche-Midi, 2000, p. 66-67

3 Dominique de Courcelles, *art.cit.*

4 Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les Vies imaginaires*. Paris : Le Cherche-Midi, 2000. p.51

5 *Ibid.* p.73-74

6 *Ibid.* p.38-39

7 *Ibid.* p.40-41

vit à une époque qui redécouvre l'Orient, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il soit au fait d'un certain nombre d'éléments de culture orientale perceptibles dans ses textes.

À ces connaissances de l'Est s'ajoute enfin son intérêt pour l'Antiquité qui tient cette fois-ci de son éducation classique ainsi que son goût personnel : Sylvain Goudemare nous le décrit « féru d'histoire grecque¹ » ; « entièrement empreint de l'esprit antique » et passionné de « philosophie grecque, Platon étant alors son auteur de prédilection² ».

Nous tâcherons donc de mettre en avant les différentes sources d'inspirations qui parcourent les contes pour en prouver le syncrétisme.

a) le paganisme

Le paganisme transparait à travers la résurgence de figures mythologiques comme celles de Tirésias, de Socrate et d'Œdipe dans *Le Roi au masque d'or* ou encore celles d'Orphée et d'Eurydice dans *Rampsinit*.

Dans le premier conte, le rapprochement entre le vieux mendiant et le devin Tirésias tient du fait qu'ils sont tous deux aveugles et pourtant détenteurs de la vérité ; en témoigne le rapprochement des thèmes de l'aveuglement et du savoir dans l'une des citations du conte : « je suis aveugle. Cependant je sais qu'il y a dans cette salle des femmes, par le frottement poli de leurs mains sur les épaules ; et il y a des bouffons, j'entends des rires ; et il y a des prêtres, puisque ceux-ci chuchotent de façon grave ». Il n'y a pourtant pas adéquation complète entre le vieux mendiant et le devin car le personnage schwobien tient autant de Tirésias que de Socrate. Alors que chez Sophocle, le devin affirme « nourri[r] en [lui] la force de la vérité » (v.356), le mendiant de Marcel Schwob reconnaît son ignorance à la manière du philosophe : « je sais que je ne sais rien. Et je puis conjecturer ». En un même personnage se mêlent deux sources d'inspiration païenne que Marcel Schwob infléchit pour qu'elles servent au refus philosophique de la vérité. En effet, le devin, personnage incarnant le savoir par excellence, reconnaît son incapacité à saisir autre chose que des phénomènes, admettant ainsi que la vérité est inaccessible. Il s'agit là d'une réflexion très fin-de-siècle que l'on retrouve d'ailleurs chez Maeterlinck quand il retourne l'affirmation d'un savoir en une affirmation d'ignorance dans la formule « le grand secret, le seul secret, c'est que tout est secret³ ». L'héritage antique subit donc une modernisation de ses motifs afin qu'ils fassent écho aux préoccupations modernes des auteurs. On le retrouve à travers le personnage du roi de ce même conte. En effet, s'il

1 *Ibid.* p.48

2 *Ibid.* p.49-50

3 Cité par Olivier Kachler dans *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur le symbolisme en France et en Russie*. Paris : Garnier, collection « perspectives comparatistes », 2020.

partage un certain nombre de caractéristiques avec le Christ, comme nous l'avons précédemment souligné, il tient tout autant du personnage d'Œdipe. Tous deux se mutilent les yeux avec l'objet qui symbolise leur faute : les broches de Jocaste qui représentent la féminité évoquent l'inceste quand les crochets du masque qui renvoient au camouflage figurent le mensonge : « il enfonça dans ses yeux les crochets latéraux du masque, avec un cri d'angoisse ». Cri qui fait d'ailleurs écho aux hurlements d'Œdipe maudissant ses yeux lors de sa mutilation : « vous ne me verrez plus [...] Désormais vous verrez dans l'ombre¹ » et qui entre en résonance avec l'exclamation du roi : « je ne verrai plus l'apparence de ce monde, et je dirigerai mon regard vers les choses obscures ». Le parallèle se poursuit jusque dans la description des traumatismes physiques que les deux personnages s'infligent puisqu'aux « prunelles déchiquetées [qui] mouillaient ses joues / Non pas de lourdes gouttes de sanie, mais d'une averse noire / Qui les trempait comme une grêle ensanglantée » (v.1277), fait écho « le sang qui avait coulé de ses yeux arrachés [et qui] couvrait sa peau d'une croûte noirâtre et sèche » ainsi que « le sang [qui] a coulé sur [s]es joues ».

Un même principe d'hybridation des personnages se retrouve dans le second conte où « la catabase du roi-voleur Rampsinit à la nécropole renvoie directement à la descente d'Orphée aux Enfers² ». Après avoir perdu son épouse des suites d'une maladie fulgurante, le protagoniste cherche à la dérober au monde souterrain. Il échoue cependant à la dernière épreuve qui lui est proposée et qui consiste à regarder la reine à travers une serviette d'or sans la désirer ; son échec le conduit à sa perte. Antonios Athanasopoulos note d'ailleurs l'importance de cette déviance par rapport au mythe en ce qu'elle témoigne des diverses influences qui se manifestent dans les réécritures schwobiennes :

Orphée, dans les versions d'échec, a seulement été privé de récupérer Eurydice, tandis que Rampsinit erre aveugle aux Enfers, comme Œdipe à Colone dans la tragédie homonyme. En outre, sa fin le rapproche de héros punis aux Enfers pour des raisons différentes, tels Tantale, Sisyphe ou Pirithoos.³

Pour le personnage de la reine, l'auteur mêle inspiration grecque et sources égyptiennes. Le conte se déroule effectivement en Egypte ancienne ainsi que nous l'indiquent un certain nombre d'éléments culturels : les noms de Dieux (Thot ou Hathor), les rituels mortuaires (embaumement, momification) ou encore le nom de la reine à connotation égyptienne (Ahourî) mais qui permet pourtant de croiser sources égyptiennes et influences grecques ainsi

1 Sophocle, *Œdipe roi*. trad. de Daniel Loayza. Paris : Flammarion, 2015, v.1271-1273

2 Athanasopoulos, Antonios, « La figure d'Orphée dans « Rampsinit » de Marcel Schwob », *Interventions philologiques*, Université d'Angers, mise en ligne le 28 octobre 2014. [Consulté le 15/03/2021]. Disponible sur : <http://blog.univ-angers.fr/interventionsphilologiques/2014/10/28/la-figure-dorphée-dans-rampsinit-de-marcel-schwob/>

3 *Ibid.*

que le souligne Antonios Athanasopoulos :

le choix du nom Ahouri pour la reine renforce l'influence du mythe orphique sur le conte. Ahouri semble avoir une ressemblance formelle et phonétique avec le premier constituant du nom de l'épouse d'Orphée Eurydice, *Eury-*, signifiant *vaste*. Ce nom est peut-être pris dans un ouvrage paru en 1889, *Les Contes populaires de l'Égypte ancienne* de l'égyptologue français Gaston Maspero. *Akhourî*, variante d'Ahouri, contient le terme *akhou* qui désigne « les esprits des morts justifiés qui jouissent de l'éternelle félicité ». Au départ, Eurydice, qui signifie la *justice vaste*, et par extension la *justice totale*, ou celle *au vaste empire*, devrait représenter la déesse-Serpent Hécate ou Agriopé qui gouvernait le monde souterrain, et non celle qui est restée connue comme l'épouse d'Orphée sous le nom d'Eurydice. Ainsi, dans le conte, Ahouri renvoie au mythe d'Orphée tant par sa ressemblance formelle avec le nom Eurydice que par la signification propre de ce même nom.¹

Enfin, outre les personnages d'inspiration païenne, on retrouve dans les contes des traits de civilisation et des jeux d'intertextualité qui les inscrivent dans la lignée des textes grecs. Ainsi, les protagonistes des *Embaumeuses* utilisent la distinction chère aux peuples hellènes entre le barbare et le civilisé quand ils commentent l'élocution de leur hôtesse : « Nous entendîmes une voix douce qui prononçait des paroles barbares. [...] Elle nous souhaita la bienvenue dans notre langue grecque ». Marcel Schwob témoigne également de son inspiration grecque dans *Rampsinit* puisqu'il démarre son conte par le sommaire d'un récit rapporté par l'historien Hérodote au livre II des *Histoires*. Le paragraphe inaugural de son conte en condense la trame narrative, lui permettant ainsi de continuer les aventures du personnage « en mélangeant le récit d'Hérodote concernant les trésors volés du roi Rampsinitos [au] récit de la descente du même roi aux Enfers² ». L'Antiquité est donc représentée à de multiples reprises dans les contes, de même que l'orientalisme qui les imprègne également.

b) l'orientalisme

L'orientalisme se manifeste par la présence de personnages et de figures indigènes. Aussi retrouve-t-on Bouddha en filigrane dans les contes du *Dom* et du *Roi au masque d'or*. Selon la légende, Gautama Siddhârtha (nommé aussi Shâkyamuni) aurait été un prince vivant dans un palais, élément que l'on retrouve dans les deux contes schwobiens qui ont pour protagonistes des souverains. De plus, il est dit que Bouddha vécut « à l'abri de la douleur et de la peine » tel le roi au masque d'or protégé de ses sept murailles. Il aurait ensuite découvert « le pénible labeur d'un paysan, les souffrances d'un malade, la faiblesse et la mort d'un

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

vieillard, l'existence du mal et de la peine¹ » avant de croiser en dernier lieu « un moine mendiant serein et apaisé, bien que dénué de tout » ; autant de figures qui font étrangement écho aux personnages que croise le roi au masque d'or. Il rencontre en effet un vieillard mendiant avant d'apercevoir une jeune fileuse puis de contempler sa propre lèpre. De plus, Marcel Schwob précise que le roi au masque d'or « partit seul dans la nuit » et que, dans le conte du *Dom*, le Rajah « répudia [sa femme] devant son conseil : elle devait s'en aller avec son fils et retourner au pays d'où elle était venue ». Autant d'éléments qui font écho à la vie de Bouddha quand, « dans la nuit même, abandonnant son épouse et son fils nouveau-né, il quitte le palais² ».

De manière plus générale, les deux protagonistes incarnent la figure de l'ascète. En témoigne l'attitude du Rajah qui, « ras[e] sa tête, se dépouill[e] de ses vêtements, envelopp[e] son corps d'une pièce de grosse toile ». Sa décision correspond à la théorie des « stades de vie » (*âshrama*) selon laquelle « l'homme doit passer par les quatre ou choisir l'un des quatre *âshrama* qui déterminent un mode de vie spécifique ». Le Rajah passe ainsi de la « vie de maître de maison » (le *gârhapatya*) à la « vie de renonçant » (le *sâmnyâsa*) par laquelle « l'homme quitte le monde, sa femme et ses enfants, renonce au foyer domestique et à la cuisson des aliments, vit en solitaire et ne porte plus de vêtements tissés³ ». D'autre part, les croyances du Maharajah qui « sa[it] bien que tout ce qui respire a une âme, et qu'il ne faut pas tuer les êtres vivants, ni les laisser mourir » s'accorde avec le principe de « non-violence » (*ahimsâ*) que le renonçant s'engage à respecter et selon lequel « il doit se déplacer en évitant de faire souffrir ou de blesser aucune créature, il doit faire en sorte que toutes les créatures soient en sécurité auprès de lui⁴ ». Enfin, le Rajah partage le but ultime des ascètes qui consiste à faire coïncider le principe vital individuel (*atman*) à l'absolu (*brahman*) par le biais de la renonciation. Car c'est bien quand « il vit qu'il avait réellement atteint la plus grande renonciation » que le Rajah se libère enfin de son enveloppe corporelle pour fusionner avec le monde.

De plus, l'orientalisme se manifeste aussi à travers des éléments civilisationnels tels que la mention du système de caste par le Dom qui dit appartenir à « la caste inférieure ». Le début du conte mentionne aussi des croyances propres à l'hindouisme : « Il n'y avait en sa terre ni tigres, ni démons, ni même Rakchasas qui prennent la figure humaine, et, la nuit, vont ouvrir les poitrines pour ronger les coeurs ». Pareillement, *Le Roi au masque d'or*, qui débouche sur le constat d'un monde d'illusions, retranscrit une philosophie bouddhiste dont

1 Vladimir Grigorieff, *Religions du monde entier*. Aleur (Belgique) : Marabout, 1989, p.278

2 *Ibid.* p.278

3 *Ibid.*

4 *Ibid*

« la doctrine est centrée sur l'impermanence et le caractère illusoire du réel¹ ».

Enfin, dans ce même conte, des éléments de décor se chargent d'ancrer l'histoire en Asie, et ce malgré les nombreuses références au temps des mythes grecs. Marcel Schwob mentionne effectivement que « le soleil s'inclinait vers les grandes rizières qui ondulaient à l'horizon ». Il évoque aussi la présence d'un « lotus bleu » qui renvoie à l'art asiatique selon lequel le lotus est une fleur sacrée symbole de pureté.

c) le merveilleux : magie et sorcellerie

Les éléments magiques constituent le dernier thème qui rivalise avec l'imaginaire chrétien des contes. Il se manifeste à travers des figures types du monde merveilleux, à commencer celle de la sorcière. Elle apparaît d'abord dans *Les Embaumeuses*, conte qui s'apparente à la réécriture d'une fable racontée au narrateur des *Métamorphoses* d'Apulée. Marcel Schwob joue de rivalité avec l'auteur antique en reprenant à son compte l'histoire de la sorcière Méroé, de Socrate et d'Aristomène. On se rappelle que la trame des *Métamorphoses* consiste en un « voyage en Thessalie qui est, comme on sait, le pays des sorcières² ». Or, Marcel Schwob fait allusion à ce lieu magique tout en prétendant que celui qu'il est sur le point d'évoquer le dépasse : « qu'il y ait encore en Libye, sur les confins de l'Éthiopie où vivent les hommes très vieux et très sages, des sorcelleries plus mystérieuses que celles des magiciennes de Thessalie, je ne puis en douter ». L'ouverture du conte se présente donc comme une joute, un concours de récits fabuleux entre les deux auteurs malgré des siècles de distance. C'est dans ce contexte initial que se déroule une histoire présentant de nombreuses similitudes avec celle que l'on raconte à Lucius (protagoniste des *Métamorphoses*) lors d'un trajet à cheval. Aristomène, le narrateur du récit enchâssé relate avoir aperçu Socrate que tous croyaient morts et avoir entamé une discussion avec lui pour connaître ses aventures. Il apprend ainsi qu'attaqué en route par des voleurs qui l'ont dépouillé, le vieux philosophe trouva refuge chez « une vieille cabaretière nommée Méroé [...] qui [l]e traita fort humainement, [lui] donna très bien à souper, et gratuitement ; ensuite, abandonnée aux transports d'une passion déréglée, elle [lui] fit part de son lit³ ». Socrate découvre alors qu'il s'agit d'une « femme qui a un pouvoir divin » ; d'une « magicienne à qui rien n'est impossible, qui peut abaisser les cieux, suspendre le globe de la terre, endurcir les eaux, détremper les montagnes, élever dans l'Olympe les esprits infernaux, en précipiter les Dieux, obscurcir les

1 Ciro Lo Muzio et Marco Ferrandi, *L'Inde*. trad. de Claire Mulkai. Paris : éditions Hazan, 2009, p.86

2 Hubert Zehnacker et Jean-Claude Fredouille, *Littérature latine*. Paris : PUF, 1993. p.328

3 Apulée, *Les Métamorphoses*. tr. de Désiré Nisard, 1842 [en ligne] disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C3%82ne_d%E2%80%99ou_les_M%C3%A9tamorphoses

astres, éclairer le Ténare même ». Sa poétique de l'*adynton* est reprise de manière condensée en une seule expression chez Marcel Schwob qui parle d'« incantations de femmes peuvent faire descendre la lune dans un étui à miroir ». Après ce récit, Aristomène et Socrate se reposent dans une même chambre quand Méroé et sa sœur (Panthie) entrent pour les punir de leurs médisances. Méroé égorge Socrate et lui « arrache le coeur ». Le narrateur veut s'enfuir de peur d'être accusé du meurtre mais la porte refuse de s'ouvrir. Il tente de se pendre par désespoir mais la corde se rompt et il tombe sur le philosophe qui s'éveille. Tous deux croient à un mauvais rêve et reprennent leur route. Or en chemin, alors qu'ils s'arrêtent pour se ravitailler, les blessures de Socrate reparaissent et le font mourir. Aristomène rapporte que « tout tremblant et saisi de frayeur, [il alla s]e cacher dans les endroits les plus écartés et les plus solitaires ». Le conte des *Embaumeuses* présente plusieurs similitudes avec le récit précédent, à commencer par le fait que tous deux mettent en scène deux voyageurs trouvant l'hospitalité chez une femme. Dans les deux histoires, celui qui partage la couche de la sorcière se fait assassiner par vengeance. Car l'hôte dans *Les Embaumeuses* est bien considérée comme une magicienne par le narrateur du conte qui d'abord son comportement mystérieux (elle « parut rentrer dans le mur ») avant de terminer son récit avec la réflexion suivante : « ma pensée fut que ces deux embaumeuses étaient sœurs et magiciennes et jalouses, et qu'elles avaient tué mon frère Ophélon pour garder son beau corps. Je me couvris la tête de mon manteau et je m'enfuis éperdu hors de cette contrée de sortilèges ». Le narrateur, terrifié, s'enfuit à la manière d'Aristomène. De plus, dans les deux histoires, le personnage assassiné se voit dérober ses organes : le coeur pour Socrate, tous pour Ophélon qui finit embaumé. Si la figure de la sorcière est longuement développée dans ce conte, elle fait l'objet d'un traitement plus anecdotique dans *Rampsinit* où il est question d'ensorceleurs : « Les magiciens pétrirent des boules d'argile avec de l'herbe sèche, et écrivirent des talismans à l'encre noire et rouge, et caressèrent les narines d'Ahouri avec des plantes coupées à la pleine lune, selon les ordres du livre d'Imhofpou » ; autant de rites qui font écho aux pratiques des sorcières thessaliennes des *Embaumeuses*, « incantations de femmes [qui] peuvent faire descendre la lune dans un étui à miroir ».

À la figure des sorcières et des maléfices magiques coïncide l'image du vampire, personnage qui appartient à l'imaginaire médiéval de la *Croisade des enfants*. Le lépreux est effectivement saisi d'une soif subite : « J'ai épié pour sucer au cou d'un de Ses enfants du sang innocent ». La phrase suivante file la figure du buveur : « j'ouvris mes dents sous mon capuchon et je me penchai vers son cou frais ». Dans ce conte, l'imaginaire du vampire appelle l'image du damné, le lépreux se revendiquant comme un oublié de Dieu.

La superposition de différentes croyances et religions dans les recueils de contes donne lieu à une sorte d'universalisation du sacré. Passé sous silence et désacralisé par une poésie naturaliste reposant sur un matérialisme grandissant, le spirituel ressurgit chez Marcel Schwob. Son renouvellement thématique s'effectue sur le mode d'une démultiplication des croyances plutôt que sur celui d'un retour au religieux traditionnel, procédé d'hybridation qui correspond au goût de l'époque pour le mysticisme. Du mélange des différents cultes résulte un syncrétisme de l'imaginaire associé à la maladie qui n'est désormais plus exclusivement chrétien.

B/ Un syncrétisme culturel

On retrouve dans les différents contes des modèles anthropologiques antagonistes qui créent une polyphonie des discours sur la maladie. Pour le démontrer, nous appliquerons à notre corpus l'étude ethnologique menée par François Laplantine au sujet des représentations de la maladie en Occident. Dans son ouvrage intitulé *Anthropologie de la maladie*¹, il étudie « l'idée de maladie », c'est-à-dire « la maladie et la guérison *rêvées, imaginées, fantasmées, représentées* » ; la maladie telle qu'elle est vécue et non telle qu'elle est théorisée par la science. Son travail expose quatre systèmes de représentations des maladies sous la forme de couples antagonistes qui se combinent différemment entre eux au gré des époques et des cultures pour former l'imaginaire des pathologies. Si les différentes représentations de la maladie alternent le plus souvent d'une période historique à une autre, elles peuvent également coexister, une représentation dominant alors l'autre. Cependant, il est étonnant que la totalité des modèles figure dans les contes schwobiens. Tout se passe comme si l'auteur avait cherché à épuiser l'imaginaire associé à la maladie. Ainsi, après avoir exposé les principales caractéristiques des différents schémas anthropologiques, nous mettrons en lumière leur présence dans les contes.

a) modèles ontologique et fonctionnel

Le premier couple de modèle oppose une conception ontologique centrée sur la maladie à une conception fonctionnelle centrée sur le malade. Dans le premier cas, la maladie est perçue comme une altérité : on considère qu'il existe un être de la maladie (une infection démoniaque ou un microbe par exemple) qui pénètre le corps sur le mode de l'intrusion. La

1 François Laplantine, *Anthropologie de la maladie*. Paris : Payot, 1992

maladie s'en trouve réifiée, elle est isolable et objectivable sous les traits de l'agent pathogène. C'est ce modèle qui a permis l'avènement de la médecine moderne car en postulant que la maladie existe indépendamment du malade, il fait d'elle un objet d'étude et d'expérience. Invitant à nommer et caractériser le mal, il ouvre la voie aux nosographies (répertoires des différentes maladies) et à l'élaboration de diagnostics. Selon ce modèle, le médecin est présenté comme un homme de science qui observe et trouve la cause de la maladie plutôt que comme une oreille attentive. Il accorde effectivement plus d'attention à la partie du corps malade qu'à son patient en tant que personne car le modèle prône une différence qualitative entre la maladie et le malade : il n'y a pas identité entre les deux ; le patient héberge une entité radicalement différente de lui et qui lui fait du mal. Au contraire, avec le modèle fonctionnel, la maladie n'est pas distincte du corps humain. Elle est considérée comme une altération des fonctions corporelles. Entre le bien-portant et le malade n'existe qu'une différence qualitative : le premier présente une physiologie équilibrée là où le second souffre d'un déséquilibre par excès ou par manque. Toute maladie est donc considérée comme unique dans la mesure où elle est générée par l'individu qui en souffre. Il résulte de ce modèle une individualisation de l'accompagnement médical.

Comme nous l'avons préalablement établi, les contes mettent en fiction les deux modèles. Le modèle ontologique objective la maladie ; il fait de l'agent pathogène un être à part entière. Ainsi, la mention du lazaret et de mesures de quarantaine du *Train 081* font du choléra un intrus dont il convient de freiner l'avancée. De même, l'utilisation de la voix passive dans *Sur les dents* place le protagoniste en position de faiblesse vis-à-vis de l'affection qui le menace. Quand le dentiste annonce que « les deux incisives de votre mâchoire supérieure sont déjà piquées par une carie dentaire », il place son patient à la merci du mal, ce qui revient à différencier le malade de son affection. Le conte *Arachné* insiste également sur la distinction entre les personnes saines et les malades grâce au plaidoyer du protagoniste qui se défend d'être fou. Il considère que les aliénés sont radicalement différents de lui et martèle cette affirmation au moyen de figures d'opposition mises en valeur par un rythme binaire doublé de connecteurs logiques à valeur d'opposition : « les fous n'ont pas d'idée précise au lieu que je suis mes raisonnements avec une logique lucide » ou encore « et les fous souffrent au sommet du crâne [...] tandis que mon cerveau, à moi est d'une telle légèreté qu'il me semble souvent avoir la tête vide ». Ces figures soulignent la distinction de nature qui existe entre les fous et les sains d'esprit. Au contraire, dans les contes marqués par le modèle fonctionnel, il n'existe qu'une différence de degré entre l'homme sain et le malade. Ainsi, le conte de *L'Homme gras* fait de la maladie une réaction interne à l'organisme, un dérèglement physiologique plutôt

qu'une infection ou une contamination par un germe pathogène. Le diabète de l'homme gras résulte d'un déséquilibre alimentaire, d'un mode de vie de l'excès comme le souligne le médecin : « si vous fabriquez trop de glycose, vous aurez le diabète, cher ami. Bien vivre donne le diabète ». L'homogénéité du malade et de la maladie est à son comble dans *L'Homme Double* qui présente un homme apparemment irréprochable mais jugé pour un meurtre commis lors d'un dédoublement de sa personnalité. Le conte insiste sur le fait que sa conscience saine est indissociable de sa conscience criminelle et malade quand il évoque « deux êtres réunis en un ». Il reconnaît alors qu'il n'existe pas d'altérité radicale entre les deux consciences de l'homme. Certains contes font donc de la maladie un « non-moi » dont les causes et les lésions organiques sont identifiables tandis que d'autres la présentent comme une dysharmonie entre l'homme et lui-même.

b) modèles endogène et exogène

Selon les causes qu'on attribue aux maladies, une représentation endogène ou exogène s'impose. Pour la première, la maladie prend naissance directement au cœur de l'individu alors que pour la seconde, c'est un élément extérieur qui engendre la pathologie soit par infection, soit par contamination. Ces deux modèles coexistent dans notre compréhension moderne de la médecine avec malgré tout une importance privilégiée pour le modèle exogène. Car François Laplantine rappelle, quand il expose ce couple antithétique, que la maladie peut être pensée simultanément dans les deux registres qui restent, il ne faut pas l'oublier, des modèles fictionnels présentant de ce fait des failles dans leur appréhension de la réalité. Puisqu'il lui faut malgré tout constituer des catégories pour rendre intelligible la multitude des représentations de la maladie, il parle de modèle exogène quand elle résulte d'une cause externe tel un microbe, un mode de vie malsain ou un environnement néfaste. Sur le plan de l'imaginaire, l'action du corps étranger se manifeste par les métaphores de l'invasion : la maladie attaque, se répand, se propage inexorablement. Au contraire, le modèle endogène considère que la cause du mal reste interne. Qu'elle découle d'un gène héréditaire, d'une constitution personnelle ou d'un trait de caractère, la maladie prend toujours sa source dans l'individu qui l'abrite. Il en résulte une culpabilisation du patient souvent désigné comme responsable de son mal. Sur le plan de l'imaginaire, ce modèle se manifeste par les thèmes de la « maladie-héritage » et de la « maladie-crédation » que l'on retrouve notamment dans *Le Roi au masque d'or* et dans *L'Origine* où il est question d'une transmission familiale de la lèpre. D'autre part, la culpabilisation du roi quant au fait d'avoir dissimulé sa maladie derrière son masque pendant de longues années, participe également de ce modèle. De la même manière,

deux autres contes rendent leurs protagonistes responsables du mal qui les affecte. Le narrateur d'*Arachné* s'avère coupable d'une jalousie obsessionnelle à l'égard de son amante. Il avoue « l'aim[er] d'une passion intense » puis révèle « [s']exaspér[er] en voyant les jeunes gens cravatés et pommadés qui guignaient sa sortie de l'atelier ». Son irritabilité le conduit au meurtre de sa maîtresse qui dès lors hante ses pensées sous la forme d'une araignée. Pareillement, le dentiste de *Sur les dents* accuse son client d'une mauvaise hygiène de vie dont résulterait ses problèmes dentaires : « Vous avez les dents très sales. Vous avez besoin d'un nettoyage à fond. C'est de là que viennent vos caries ». À l'inverse, les contes du *Train 081* et de *La Peste*, qui développent la métaphore de l'invasion, sont placés sous le signe du modèle exogène. La maladie y est décrite sur le modèle de l'affrontement ainsi que l'emploi d'un même vocabulaire du combat, la phrase du *Train 081* « dès la première attaque, on devenait froid » faisant écho à celle de *La Peste* (« la maladie attaquait dans la rue »). De plus, l'expression « on était possédé par la soif » de ce dernier conte va bien dans le sens d'un envahissement indésirable, d'une domination forcée pensée sur le modèle du maléfice. Dans *Le Dom*, l'idée d'invasion est suggérée par la phrase « les animaux parasites [...] entrèrent dans la plante de ses pieds et les firent gonfler » car c'est bien l'insertion d'éléments étrangers dans le corps du Rajah qui engendre ses maux. Image d'une pénétration indésirable du corps que l'on retrouve enfin dans *L'Origine* grâce à l'expression « maladie barbare » qui peut certes signifier qu'elle vient de loin, mais aussi qu'elle est étrangère au protagoniste à qui elle impose sa présence. Le modèle exogène duquel elle relève s'associe souvent à une représentation additive de la maladie : considérée comme un ajout en provenance de l'extérieur, la maladie est souvent synonyme de fardeau dont il s'agit de se débarrasser ; une corrélation qui nous mène à notre troisième couple antagoniste.

c) modèles additif et soustractif

Si le modèle additif exhibe la maladie comme une entité ennemie à expulser, le modèle soustractif l'envisage au contraire sur le mode du manque. Le premier privilégie le verbe « avoir » qui exprime le surplus, la présence d'un être à retirer par un acte chirurgical ou pas une purification rituelle tandis que le second emploie plus volontier le verbe « être » pour évacuer le sème de la possession et envisager la maladie comme un vide qu'il faut restituer au moyen de traitements ou de greffes. Modèle soustractif qui se retrouve exclusivement dans le conte de *L'Hôpital* où les blessés de guerre sont qualifiés de « malades ». Le vocabulaire du manque prédomine pour évoquer ces soldats amputés « qui s'affaissaient sur leur ventre, parce qu'on leur avait retiré les côtes fracassées dans une chute de cheval » ou cet autre encore,

comparé à « une loque d'homme à qui on venait d'ôter le voile du palais ». Le modèle additif est davantage répandu. Il se manifeste d'abord dans *Sur les dents* où il s'agit d'enlever une carie au moyen d'une intervention chirurgicale. Le travail du médecin consiste alors à extraire l'élément nuisible du corps de son patient. Extraction qui prend la forme d'un rituel d'exorcisme dans *Rampsinit* quand les magiciens tâchent de chasser le mal du corps de la reine au moyen d'un talisman ou d'une purification symbolique dans le *Roi au masque d'or*. De même, dans *L'Homme gras*, c'est bien d'un surplus qu'il faut se débarrasser pour recouvrer la santé. Le médecin encourage donc son patient à bannir les l'excès de sucre qu'il juge responsable de la maladie. La triple présence du verbe « avoir » à chaque évocation du diabète va d'ailleurs dans le sens d'un imaginaire additif de la maladie : « je ne serais pas étonné que vous en eussiez quelques traces », « vous avez probablement le diabète » et « vous pouvez m'empêcher d'avoir le diabète ? ». La volonté que met le personnage à se débarrasser de son mal confère au diabète une valeur péjorative contrebalancée dans d'autres contes par l'aspect bienfaisant accordé à certaines affections.

d) modèles maléfique et bénéfique

C'est à travers l'opposition entre modèle bénéfique et modèle maléfique que François Laplantine classe les valeurs attribuables aux maladies. Le modèle bénéfique s'attache au côté avantageux des affections. Il considère tantôt la maladie comme un moyen de gratification sociale, tantôt comme une voie obligée de la guérison. Il en fait parfois un exploit surmonté si elle est perçue de manière rétrospective après le rétablissement du malade ou encore une voie possible du salut si elle s'allie à la théorie christique de la souffrance expiatoire. On considère alors qu'en blessant la chair, la maladie rétablit l'âme, ce qui explique qu'on fasse d'elle un signe d'élection conduisant à la sainteté. Elle est alors une expérience positive qui a du sens et qui fait grandir celui qu'elle touche. Bien au contraire, selon le modèle maléfique, la pathologie est nuisible, nocive et indésirable. Considérée comme délétère, synonyme de déviance et d'anormalité, la maladie exclut les malades qui s'en trouvent socialement dévalués. Elle peut alors être vécue par le malade sur le mode de la résignation si elle s'apparente à un cauchemar qu'il s'efforce d'accepter ou sur celui de la résistance quand il refuse catégoriquement son diagnostic. Dans tous les cas, elle reste synonyme d'humiliation du fait de la déchéance qu'elle engendre. Ce modèle est omniprésent dans une grande partie des contes qui exhibent le caractère néfaste des maladies. On retrouve ainsi le schéma de la maladie-humiliation à travers les termes péjoratifs de « dégoût » et de « honte » employés par le roi au masque d'or pour exprimer son aversion envers sa lèpre. Une

répugnance partagée par le protagoniste du *Récit du lépreux* qui s'avoue écoeuré de son affection : « J'ai honte » avoue-t-il. Enfin, les vieilles pensionnaires du conte *52 et 53 Orfila* affichent une exécution similaire à l'égard de l'œil tombant de la 52 qui les « dégoûte ». Le verbe est d'autant plus renforcé que Marcel Schwob emploie l'italique, procédé typographique qu'il adopte rarement dans ses textes et qui ne manque donc pas d'attirer l'attention du lecteur sur le sentiment ainsi mis en valeur. Au schéma de la maladie-humiliation, *L'Origine* préfère celui de la maladie-résistance puisque la véhémence des exclamations finales du malade vont dans le sens d'une protestation (« Ce n'est pas vrai ! Ce n'est pas la lèpre ! Je ne suis pas assujetti à cette loi d'horreur ! »). Malgré la supériorité numéraire du modèle maléfique dans les contes, certains textes présentent pourtant la maladie comme source de bonheur. Elle devient l'unique moyen de reconnaissance sociale pour les pensionnaires de la maison de retraite de *52 et 53 Orfila*, d'où le fait que les vieillards « se délectaient à imiter la toux », phrase qui associe la maladie au plaisir de devenir le centre de l'attention des soignants. *Le Dom* et *Le Roi au masque d'or* préfèrent au schéma de la maladie-gratification celui de la maladie-salut puisque la souffrance qu'elle génère devient pour eux une étape nécessaire à la purification de leur âme.

Les modèles anthropologiques des contes entrent donc en contradiction les uns avec les autres, participant ainsi de l'équivocité des recueils. L'imaginaire de la maladie est démultiplié, impossible à réduire en une interprétation unique. Cette recherche de totalisation, caractéristique des symbolistes, invite à considérer Marcel Schwob comme l'un des leurs ; jugement qu'il conviendra néanmoins de nuancer. D'autre part, cette même équivocité des recueils leur confère un caractère impénétrable et mystérieux indispensable à l'amplification du sentiment de terreur que l'auteur attache au thème de la maladie. Le syncrétisme qu'il impose au sacré concourt ainsi à l'élaboration d'une poétique que l'on pourrait nommer expressionniste. Ces prises de position esthétiques opposent Marcel Schwob aux naturalistes sur un plan poétique que nous aimerions à présent détailler. |

III/ Poétique de la maladie

Les poétiques expressionnistes et symbolistes à l'œuvre dans les contes se constituent toutes deux à l'encontre des parti-pris esthétiques du naturalisme. Alors que ce dernier cherche à exposer le réel de la manière la plus objective possible, l'expressionnisme propose au contraire un retour à la subjectivité. Le réel n'est jamais perçu qu'à travers un point de vue particulier qui projette sur lui diverses représentations et émotions. Le motif de la maladie met au jour ce procédé dans les textes schwobiens car, selon le ressenti des malades ou des personnes saines, il devient terrifiant ; appréhendée d'un point de vue omniscient, la maladie est déformée par les imaginaires de la contamination et de l'invasion qui accompagnent toujours sa représentation. L'angoisse qu'elle véhicule finit par atteindre les lecteurs, subvertissant ainsi le rôle de l'art dont le but n'est plus de représenter le réel avec fidélité mais de transmettre les émotions qu'il suscite chez ceux qui le contemplant. Cette tentative de faire tendre la littérature à « cette faculté évocatrice que possède la musique par dessus tous les autres arts, la faculté de suggérer un état émotif¹ » apparente la poétique expressionniste à un symbolisme. Symbolisme que Moréas définit dans son *Manifeste* par son « refus de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective² ». Il est donc avant tout une réaction contre un naturalisme dominant qui revendique l'exactitude du document pour dresser l'inventaire du réel. À cette esthétique de l'énumération, le symbolisme oppose une totalisation de l'art. Il souhaite effectivement « protester contre les platitudes des petits naturalistes, retirer le roman du commérage et du document trop facile, renoncer à de petits analyses pour tenter des synthèses³ ». Il objecte également à la démystification du monde revendiquée par le scientisme une redécouverte du mystère. « Le symbolisme met à mal le rationalisme à un moment où le scientisme s'affirme comme philosophie dominante. Il propose un retour à la spiritualité et au mystère en réaction contre le matérialisme et le positivisme⁴ ». Pour ce faire, il « promeut en valeurs artistiques l'imprécision et l'indétermination, l'indéfini ou l'inachèvement⁵ » qu'il atteint en démultipliant le sens des mots. Leur excès de signification aboutit ainsi à des œuvres secrètes qui permettent « sur le plan théorique, d'opposer au positivisme et au scientisme régnant la notion d'inconnaissable, tout en montrant comment, poétiquement, sa connaissance se réalisait par l'invention d'une

1 L'esthétique des symbolistes, miss Enid Starkie, cahiers de l'AIEF 1954

2 J-N. Illouz, *Le Symbolisme*

3 Gustave Kahn, *Symbolistes et Décadents*, Paris, Vanier, 1902, p.51-52

4 Olivier Kachler, *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur le symbolisme en France et en Russie*. Paris : Garnier, « perspectives comparatistes », 2020.

5 J-N. Illouz, *Le Symbolisme*

langue inconnue, comme œuvre¹ ». La recherche de formes nouvelles vise à faire émerger la vérité par des moyens autres que la logique. Les auteurs privilégient pour ce faire l'analogie et la doctrine des correspondances qui permettent de ne pas restreindre le réel au visible et de le faire connaître sur le mode de l'intuition. Ils opposent donc à « une esthétique de l'imitation, valorisée à l'excès par le Naturalisme ou le Parnasse [...] une poétique de la suggestion, où le signe seul, et son jeu spécifique, fondent désormais la littérature² ». Cette poétique « met en avant deux caractéristiques majeures de ce que l'on peut appeler une textualité "moderne" : d'une part la polysémie, d'autre part, la dimension proprement créatrice de la réception³ ». Toutes deux se retrouvent dans les contes schwobiens qui utilisent le symbolisme tout en montrant ses limites, ouvrant ainsi la voie au retour à la vie qui caractérise l'art de la première moitié du XXe siècle.

1. Expressionnisme

A/ la maladie actualisée : une topique pathologique terrifiante

La « singulière foule de lépreux¹ » et autres malades que Marcel Schwob expose dans ses contes est un terreau de choix pour faire fructifier un sentiment de terreur. Les modifications physiques qu'ils subissent inquiètent car elles sont perçues comme des dégradations, voire comme les signes de leur mort prochaine. La maladie est alors « ressentie comme obscène au sens original du terme, c'est à dire de mauvais augure, abominable, répugnante, offensante pour les sens⁴ ». Au lieu de distinguer les diverses affections selon les symptômes présentés, d'en proposer une description objective et détaillée à la manière des romanciers naturalistes, il s'agit pour l'auteur d'en exposer les principaux effets. Marcel Schwob délaisse donc l'analyse clinique de la maladie au profit des sentiments qu'elle engendre, réduit sa représentation externe pour mettre l'accent sur la perception qu'en ont les différents personnages. Il unifie pour ce faire les différentes affections autour du thème de la terreur : très peu décrites, les maladies se donnent à voir à travers l'effroi qu'elles provoquent chez les malades comme chez les personnes saines.

1 Olivier Kachler, *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur le symbolisme en France et en Russie*. Paris : Garnier, « perspectives comparatistes », 2020.

2 J-N. Illouz, *Le Symbolisme*

3 J-N. Illouz, *Le Symbolisme*

1 Préface du *Roi au masque d'or* p.

4 Susan Sontag, *op. cit.*

a) défiguration et déshumanisation

Bien que les descriptions de malades soient relativement rares et toujours très courtes, on observe une récurrence significative de détails concernant le visage : les diverses affections déforment les corps et tout particulièrement la tête des pestiférés, lépreux et autres. Le narrateur du *Train 081* s'attarde ainsi sur « les figures des gens morts [qui] étaient marbrées de taches » tout comme le narrateur de *La Peste* évoque « les morts [qui] avaient la figure distendue et blanchâtre, avec des meurtrissures saignantes ». La difformité du visage empêche de reconnaître en l'autre un être singulier du fait des symptômes qui masquent la spécificité de leurs traits. Puisqu'il est impossible de reconnaître en l'autre un « vis-à-vis », un *alter ego*, la défiguration devient l'équivalent d'une perte d'identité. Elle tend même à la déshumanisation puisqu'elle s'accompagne de comparaisons à des objets. Les pestiférés ont effectivement « la bouche ouverte comme un cornet » de même que les cholériques du *Train 081* présentent des « taches larges comme des pièces de cent sous ». La réification des malades est alors généralisée à l'ensemble du corps qui « dev[ient] froid comme un morceau de glace » dans le cas du choléra ou qui se gonfle « comme une outre » dans celui de la peste. Selon le même principe, on relève une comparaison animale dans *52 et 53 Orfila* quand il est question d'une femme qui « remuait la tête d'un côté, de l'autre, en haut, en bas, à la manière d'un perroquet ». Marcel Schwob démultiplie ce procédé dans *L'Hôpital* où il compare la difficile respiration d'un réserviste en fin de vie à une foule d'objets : « Tout à coup un bruit s'éleva et augmenta graduellement ; d'abord comme le grincement d'une roue mal graissée, puis comme le ronflement d'une forte toupie, enfin comme le glou-glou d'une bouteille versée ». *Le Roi au masque d'or* cumule habilement les deux procédés de défiguration et d'animalisation quand le monarque découvre sa « face blanchâtre, tuméfiée, couverte d'écailles » dans le reflet d'une rivière. Grâce à l'emploi du mot « face » au lieu de celui de « figure » auquel il a pourtant plus fréquemment recours, Marcel Schwob fait allusion au « faciès léonin » qui caractérise les déformations faciales subies par les lépreux. Il rabaisse le roi à un stade en-deçà de l'humanité en l'animalisant tout en associant sa déshumanisation à la terreur. Le *Dictionnaire de l'Académie française de 1878* mentionne effectivement l'expression familière « avoir une face de réprouvé » qui signifie « avoir quelque chose d'effrayant, de sinistre dans la physionomie ». Il est fort probable qu'en tant qu'intellectuel passionné par l'argot, Marcel Schwob n'ignorait pas cette expression¹. On peut dès lors

1 Sylvain Goudemare atteste de l'intérêt de Marcel Schwob envers l'argot lors de son séjour dans le 35e régiment d'artillerie. Il en fait la langue de certains de ses poèmes et on la retrouve dans plusieurs de ses contes ; lire à ce sujet Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*. Paris : Le Cherche-Midi, 2000, p.52.

supposer que ce changement de vocabulaire cache une volonté, consciente ou non, d'établir un lien entre maladie, défiguration, déshumanisation et terreur : le malade effraie par sa différence. Exclu du monde des hommes parce qu'il n'est ni pleinement vivant ni tout à fait mort, il « évoque les marges de la réalité "normale" », il est un « être des limites et des frontières : aux limites de la nature sans les excéder, aux limites de l'inconnu sans les franchir¹ ». Il tient donc du monstre décadent, d'où la présence du dégoût dans le conte du *Roi au masque d'or* qui présente le protagoniste « les bras écartés de son corps, comme s'il avait le dégoût de se toucher ». Devenues synonyme de monstruosité, les déformations faciales et corporelles épouvantent les personnages confrontés aux malades dont « l'aspect physique [...] défiguré et mutilé est insoutenable au regard² ».

b) terreur des personnages en bonne santé

Le face à face du malade avec les personnes saines est placé sous le signe de la vision d'horreur : le schéma du cri et de la fuite revient de manière récurrente dans leur confrontation. Ce motif narratif n'apparaît qu'à une seule reprise dans le *Train 081*, conte dans lequel « les employés fuirent épouvantés » à la vue du cadavre décédé du choléra. Il est cependant dédoublé dans *La Peste* et dans *Le Roi au masque d'or*, comme pour marteler l'effroi que cause la défiguration. Les « gens d'armes vénitiens et tudesques » sont les premiers à être pris de panique : le narrateur de *La Peste* raconte ainsi : « à peine eurent-ils vu ma tête blanche et saignante qu'ils s'entrechoquèrent en criant : "La peste ! la peste !" ». Ce sont ensuite les prostituées de la seconde auberge dans laquelle il séjourne avec son compagnon de voyage nommé Matteo qui sont victimes d'un même affolement :

Matteo [...] descendit dans les cuisines, et revint accoutré en pestiféré. Les filles des étuves s'enfuirent de tous côtés, poussant des cris aigus, puis elles se rassurèrent, et vinrent toucher, encore peureuses, la figure de Matteo. Monna Giovanna ne voulut pas retourner avec lui, et resta tremblante [...]³

Les ravages physiques provoqués par la lèpre causent exactement le même effet dans *Le Roi au masque d'or*. La jeune fille en train de filer au bord de la rivière est la première à « tend[re] les mains sur ses yeux, jet[er] un cri d'horreur » avant de s'enfuir, cri faisant écho à celui que poussent les courtisans un peu plus loin dans le conte : « un cri s'éleva des gorges de ceux qui

1 Pierre Jourde, « Le Monstre » dans *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*. dir. Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris : Honoré Champion, 2000, p. 241-263

2 Patrick Berche, « Histoire de la lèpre », *Revue de Biologie Médicale* [en ligne], n° 351, 2019 [consulté le 28/03/2020]. Disponible sur : https://www.revuebibiomedicale.fr/images/Biologie_et_histoire/351_BACTERIO_HISTOIRE_LEPRE.pdf

3 *La Peste* dans Marcel, Schwob, *Œuvres. Op.cit.*

le voyaient ; car la flamme rose du brasier illuminait ses écailles blanches de lépreux ». En plus d'établir un lien de causalité entre le cri et la défiguration, cette dernière citation propose une autre explication à la frayeur des personnages. La couleur rose de la flamme peut effectivement renvoyer à l'expression « avoir un teint de rose ». Associée à la vie, elle contraste avec le blanc de la lèpre dont la pâleur rappelle au contraire le cadavre.

La terreur des personnages tire donc aussi sa source du rapport de conséquence entre la maladie et la mort. Rapport que les contes s'attachent parfois à mettre explicitement en évidence : le narrateur de *L'homme gras* les coordonne les deux termes en parlant de « la crainte du diabète et de la mort » de même que les personnages de *La Maison close* associent les lépreux à des anges noirs annonciateurs de la faucheuse : « Ayant lu que les lépreux d'autrefois se cloîtraient ainsi [...] nous nous persuadions qu'ils sonnaient leur glas dans la nuit ». Le motif de la mort décuple la terreur liée à la défiguration, terreur qui touche également les malades eux-mêmes.

c) terreur des malades

L'apparence difforme des malades n'est pas seulement à l'origine de la frayeur des personnes saines mais engendre également la terreur des malades eux-mêmes. Le « gémissement rauque » émis par le roi du *Roi au masque d'or* quand il découvre le reflet de sa lèpre dans un ruisseau représente bien la stupeur des malades face à leur image. Pour mettre en valeur l'effroi qu'ils éprouvent à l'annonce du diagnostic, Marcel Schwob utilise, parfois conjointement, deux procédés différents : il joue du contraste entre des médecins impassibles et des patients épouvantés d'une part ; s'attarde sur l'imagination cauchemardesque des malades d'autre part.

La confrontation entre un médecin qui reste de marbre et son patient terrifié permet d'amplifier l'émotion du malade. Le docteur révélant à l'homme gras qu'il souffre du diabète énumère ainsi les conséquences de cette maladie sur un ton banalement anecdotique tandis que l'appréhension de son interlocuteur va croissant. Les réactions du diabétique nous sont données à voir dans des parenthèses qui présentent ses expressions faciales à la manière de didascalies :

Cela décompose la main (l'homme gras laissa tomber sa fourchette) puis le bras se pourrit (l'homme gras resta sans manger), et ensuite le reste y passe (on vit sur la figure de l'homme gras l'expression d'un sentiment qui n'y avait jamais paru, et qui était l'effroi).¹

L'incessant jeu de focalisation qui prend la forme d'un passage successif du médecin au

1 *L'Homme gras* dans Marcel, Schwob, *Œuvres. Op.cit.*

malade, amplifie le contraste entre la désinvolture du docteur et la peur croissante du patient. C'est avec une même désinvolture que le dentiste Winnicox apprend au narrateur de *Sur les dents*, alors en train de rentrer tranquillement chez lui, qu'il souffre d'une gingivite alvéolo-infectieuse. Cette révélation soudaine et inattendue, provoque « [l']inquiétude immense » du protagoniste. L'absence de compassion des médecins qui assènent des diagnostics de manière impassible, rehausse donc par contraste l'effroi des patients.

Laissés seuls à eux-même, ils sont alors envahis d'une imagination débordante qui leur fait inventer les pires scénarios d'évolution de leur mal. « La sueur froide » et le « tremblement » du protagoniste de *Sur les dents* se transforment ainsi en « inquiétude immense » puis en « terreur » :

Une inquiétude immense m'envahit. Je me souvins que l'éléphant du Jardin des Plantes avait perdu ses défenses grâce à une maladie analogue, et le rapport de dimension entre des défenses d'éléphant et une mâchoire humaine redoubla ma terreur.¹

Bien que le ridicule de la comparaison porte à rire dans ce conte indéniablement parodique², on voit à quel point l'imagination amplifie la frayeur initiale du personnage. Elle en arrive même à provoquer l'apparition des symptômes dans *L'Origine*, conte dans lequel le protagoniste s'auto-persuade qu'il deviendra lépreux à l'âge de trente ans et finira sa vie sur une île du Pacifique à l'exemple de trois de ses aïeux. D'abord « pris d'une terrible inquiétude », il est ensuite saisi « d'épouvante » lorsqu'il aperçoit un « petit bouton rouge [à son] front ». Les rougeurs n'étant nullement synonyme de lèpre (caractérisée au contraire par une dépigmentation cutanée ou des gonflements annonçant de futurs lépromes), il devient évident que son délire est à l'origine de son effroi. L'imagination fait donc déraisonner le malade, permettant ainsi une amplification croissante de la peur au fur et à mesure que les symptômes progressent.

Ce topos de la terreur dans les écrits mobilisant la lèpre n'a rien d'original ; il remonte à une longue tradition littéraire qui prend ses sources dans une réalité sociologique. Les écrits du médecin romain Arétée de Cappadoce (Ier siècle de notre ère) témoignage par exemple de l'horreur que le peuple éprouve à l'égard des lépreux : « Qui ne voudrait pas fuir ces malades et qui ne se détourne pas d'eux avec horreur, même s'il s'agit de son propre fils père ou frère ? »³. Gérard Fabre atteste quant à lui du caractère général de ces réactions quand il affirme que « de nombreux récits relatent des phénomènes de peur collective, de fuite, de repliement, d'enfermement »⁴. La particularité de l'écriture schwobienne est qu'il parvient à

1 *Sur les dents* dans Marcel, Schwob, *Œuvres. Op.cit.*

2 Bernard de Meyer, *Marcel Schwob conteur de l'imaginaire*. Bern : Peter Lang, 2004.

3 *Ibid.*

4 Gérard Fabre, *Épidémie et contagions*. Paris : PUF, 1998

transformer ce topos en un élément poétique : la terreur n'est plus seulement un thème mais devient un principe général d'écriture. C'est pourquoi nous souhaiterions à présent examiner comment elle irradie l'ensemble du texte.

B/ Amplifier et diffuser l'angoisse grâce aux métaphores de la maladie

Dans son essai *La Maladie comme métaphore*¹, Susan Sontag explique comment la maladie peut être instrumentalisée par les textes littéraires afin de créer un imaginaire plus ou moins effrayant. Elle en arrive au constat qu'une fois « les terreurs [...] identifiées à la maladie, la maladie devient adjectif ». Elle entend par là que ce qui était autrefois un thème à part entière sert désormais à qualifier d'autres motifs et objets afin de leur conférer un aspect inquiétant. Employée de manière métaphorique, la maladie envahit alors les descriptions de paysages, de lieux et d'objets. Elle affecte des domaines qui lui sont habituellement étrangers (dans la mesure où elle est habituellement réservée aux règnes humains et animaux), pour infléchir la connotation du nom qu'elle complète dans un sens péjoratif car inquiétant. Ce constat semble tout à fait approprié pour les contes de Marcel Schwob qui, en plus de mettre en scène la maladie, l'étendent aux objets. N'étant plus actualisée par le texte littéraire, elle est utilisée comme une figure de style qui sert à disséminer l'angoisse dans les contes. À cette généralisation intradiégétique de la peur correspond sa diffusion extradiégétique, le lecteur étant à son tour saisi d'angoisse.

a) contamination lexicale du décor : inquiétude intradiégétique

Le déploiement d'un imaginaire de la contamination dans les contes permet de diffuser la maladie à d'autres thèmes. Il se manifeste par le cumul des deux théories de la transmission : la théorie aériste selon laquelle les maladies se transmettent par un air souillé de miasmes² et la théorie contagionniste qui considère que les contacts directs et indirects (par l'intermédiaire d'objets) sont à l'origine des affections. On remarque qu'un imaginaire aériste sous-tend le conte de *La Maison close* dans lequel le narrateur s'empêche de respirer au moment de passer à côté d'une mystérieuse maison soupçonnée d'abriter des malades :

Nous passions devant les volets, avec la terreur de voir sortir à l'improviste une main décharnée.

Nous retenions notre souffle en traversant la rue, pour ne pas absorber d'horribles miasmes. Nous

1 Susan Sontag. *La maladie comme métaphore*. trad. de Marie-France de Paloméra, Paris : Bourgeois, 2005.

2 *Ibid*, p. : « La thèse dominante jusqu'au XVIIIe siècle suppose que les pestiférés contaminent l'air qui les entoure, d'où l'expression d' "aérisme" ».

nous réveillions dans nos lits (car notre maison touchait presque celle-là), avec un bruit de clochette et de cliquets dans les oreilles. Ayant lu que les lépreux d'autrefois se cloîtraient ainsi, coiffés de cagoules livides, avec deux plaques de bois attachées à une tresse de paille dans la main, nous nous persuadions qu'ils sonnaient leur glas dans la nuit.¹

Déjà théorisée par Hippocrate², la théorie des miasmes est reprise par Avicienne avant de se retrouver dans des traités de médecine du Moyen-Âge. Aurélien Robert rappelle qu'on considérait l'air comme le vecteur de la lèpre dans son article *Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XIIIe-XIXe siècles)*³. Pour appuyer ses propos, il cite la *Somme de théologie* de Saint Thomas d'Aquin selon laquelle le mal se transmet du corps à l'œil, œil qui par la suite « infectera l'air environnant ». Ainsi, « la contamination se ferait par les esprits corrompus flottant dans l'air autour des malades, provenant en particulier de l'haleine maligne des ladres, mais aussi de leur regard funeste⁴ ». Que les personnages de Marcel Schwob partagent d'anciennes croyances médiévales n'a rien d'étonnant dans la mesure où, passionné de Villon, l'auteur passait ses journées aux archives pour lire d'anciens manuscrits. Afin d'amplifier l'imaginaire de la contamination qui les terrorise, la théorie contagionniste s'ajoute à la théorie aériste que nous venons de relever. Le narrateur du conte s'attarde effectivement sur le leitmotiv d'une « porte blanche » ou « porte blanchâtre » dont il est question à sept reprises. Cette précision devient vite obsédante dans un texte de moins de trois pages qui ne s'étend pas particulièrement sur les détails du décor. Elle rythme la description d'une maison mystérieuse tout en faisant de la porte un objet angoissant. Lieu de contact entre l'intérieur et l'extérieur, elle est un vecteur potentiel de l'agent pathogène dans la mesure où sa blancheur suspecte est très vite associée à la peste puis à la lèpre :

Sa porte était enfoncée, blanchâtre et muette, sans serrure, sans sonnette et sans marteau. Elle paraissait avoir porté jadis la croix rouge de deux pieds, avec la devise : « Dieu ait pitié de nous », pour avertir que la peste était derrière. [...] Cette maison n'aurait été plus silencieuse, ni sa porte blanchâtre plus muette, si des lépreux y avaient habité.⁵

Elle possède en effet les mêmes caractéristiques physiques que les prétendus malades de la maison comme si ces derniers l'avaient déjà contaminée. C'est pourquoi la maison devient un lieu maudit que tout homme sain évite d'approcher (ni la laitière ni le facteur ne s'y rendent). Un périmètre de sécurité s'installe autour des malades, transformant leur résidence en l'équivalent d'une léproserie. On retrouve donc l'imaginaire contagionniste à travers ces

1 *La Maison close* dans Marcel, Schwob, *Œuvres*. *Op.cit.*

2 *Ibid.*, p. « Idée hippocratique selon laquelle l'air était le principal médium de transmission des substances nocives, qu'on les appelle miasmes ou éléments contagieux ».

3 Aurélien Robert, « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XIII^e-XIX^e siècle) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*. [en ligne], 2013 [consulté le 07/02/2020]. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/traces.5139>

4 Gérard Fabre, *op.cit.*

5 *La Maison close* dans Marcel, Schwob, *Œuvres*. *Op.cit.*

images d'isolement et de transmission par le contact que l'on peut d'ailleurs rapprocher des mesures prises dans le *Train 081* où les bateaux doivent « rest[er] en quarantaine au lazaret ». Notons que d'autre part que Marcel Schwob aurait tout à fait pu préciser que l'isolement sanitaire concernait tout autant les voyageurs que les bateaux les transportant, fait que rappelle Gérard Fabre :

Le lazaret peut se définir comme un établissement à caractère permanent qui implique des procédures draconiennes d'isolement : un local et un personnel sont prévus à cet effet. Les lazarets maritimes, tels ceux de Marcel et de Toulon, sont implantés dans les zones portuaires sensibles aux épidémies de peste : ils assurent la quarantaine des personnes et des marchandises atteintes ou suspectes.¹

Or, loin de mentionner les potentiels malades, Marcel Schwob recourt à une métonymie qui lui permet d'évoquer le mode de transport à la place des voyageurs. Il focalise ainsi l'attention du lecteur sur l'idée que la maladie affecte les objets.

Ainsi, en plus de toucher des personnages (et parfois alors même qu'elle ne les touche pas), la maladie infecte les objets, tout particulièrement ceux qui ont un lien avec l'ailleurs et l'inconnu². Les navires du *Train 081* renvoient en effet à l'imaginaire du voyage ; ils permettent de franchir les océans pour découvrir de nouveaux horizons. La porte de *La Maison close* implique également le franchissement d'un seuil, la découverte d'un inconnu effrayant : l'intérieur d'une maison mystérieuse. Quant au bois du *Roi au masque d'or*, il évoque le monde inexploré situé au-delà des sept murailles qui protègent le monarque du monde extérieur³. Sa curiosité à découvrir l'extérieur confirme d'ailleurs qu'il s'agit d'un lieu tout nouveau pour lui, lieu qui l'intrigue autant qu'il l'effraie, d'où les tremblements que l'on peut interpréter comme des signes d'excitation ou de panique. Un syllogisme psychologique se met donc en place : la maladie inquiète, or elle est liée à l'inconnu, l'inconnu est donc à son tour source d'angoisse. Au lieu d'être un pur objet de curiosité ou un symbole de liberté comme il peut l'être dans les récits de voyage, l'ailleurs devient dysphorique. Les métaphores de la maladie fonctionnent donc comme des catalyseurs d'inquiétude : non seulement elles révèlent une angoisse de type ontologique puisque « c'est [...] à l'imaginaire de la maladie qu'il revient de pallier le sentiment d'inconnu suscité par l'opacité du réel ou l'ignorance de soi⁴ » mais encore, elles diffusent l'effroi à un élément potentiellement inoffensif. Généralisant

1 Gérard Fabre, *op.cit.*

2 Bruno Fabre avait déjà relevé un « lien entre la maladie et l'Orient », notamment à travers l'origine asiatique du choléra dans *Le Train 081* ou la présence d'un « coffre en bois oriental » par lequel le narrateur de *L'Origine* apprend que trois de ses ancêtres sont morts de la lèpre à l'âge de trente ans. Bruno Fabre, *art.cit.*

3 « Le roi quitta la salle du brasier, écarta les gardes, traversa rapidement les sept cours concentriques fermées de sept murailles étincelantes, et sortit obscurément dans la campagne par une basse poterne. Il était tremblant et curieux »

4 Bruno Fabre, *art.cit.*

la peur dans les contes, elles sont un mécanisme du fantastique intérieur schwobien puisqu'elles permettent de projeter sur le décor l'angoisse et le fantôme de personnages terrifiés. La dissémination intradiégétique d'une ambiance mystérieuse et parfois sinistre dans les contes suscite alors chez les lecteurs une angoisse similaire.

b) fonction proleptique du décor malade : angoisse extradiégétique

Loin d'inquiéter seulement les personnages, la crainte de la maladie devient une émotion esthétique qui confère aux contes schwobiens leur modernité car « désormais, l'objet de l'art est l'émotion : non plus seulement l'émotion représentée, mise en scène, mais l'émotion éprouvée¹ ». Le motif de la maladie permet justement ce passage d'une émotion représentée chez les personnages à une émotion ressentie par les lecteurs car il revêt dans la diégèse une fonction proleptique de mauvais-augure. Comme la maladie est souvent annonciatrice d'un malheur, le lecteur ne peut pas s'empêcher de la redouter. Ainsi, dans *Le Roi au masque d'or*, la lèpre qui affecte les arbres est l'indice avant-coureur de la maladie du roi puis de sa renonciation au trône :

Le roi au masque d'or arriva parmi les bois qui cerclaient la berge d'un fleuve. Les arbres étaient vêtus d'écorces polies et rutilantes. Il y avait des fûts éclatants de blancheur. Le roi brisa quelques rameaux. Les uns saignaient à la cassure un peu de sève mousseuse, et l'intérieur restait marbré de taches brunes ; d'autres révélaient des moisissures secrètes et des figures noires.²

Le verbe « vêtir » suggère un lien analogique entre les arbres et les hommes : l'écorce devient semblable à l'habit royal et plus particulièrement au masque d'or. En effet, les adjectifs « polie et rutilante » s'appliquant à l'écorce pourraient tout aussi bien qualifier le métal. La blancheur des arbres présage déjà la lèpre du roi alors qu'il n'est pas encore lui-même au courant de sa maladie. De même, la métaphore de la maladie peut être interprétée comme le signe annonciateur d'un hypothétique meurtre dans *La Maison close*. La fillette dissimulée derrière la porte pestiférée ou lépreuse préalablement décrite apparaît à la fin du conte avec des doigts entachés de sang. On retrouve ce même motif de la porte lépreuse porteuse de calamité dans *Les portes de l'opium* :

La serrure était rouillée, les gonds étaient rouillés ; dans la vieille rue abandonnée les orties et les ravenelles avaient jailli par bouquets sous le seuil, et des écailles blanchâtres se soulevaient sur la porte comme sur la peau d'un lépreux.

D'abord métaphorique, la lèpre se change en comparaison, donnant ainsi l'impression que la

1 Alexandre Gefen, « La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française ». *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [en ligne], 2016. [consulté le 5/01/2021]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/acrh/7321>

2 *Le Roi au masque d'or* dans Marcel, Schwob, *Œuvres*. *Op.cit.*

maladie se concrétise. Le danger se fait plus menaçant et en effet, après avoir franchi cette porte, le narrateur, auparavant très riche, perd toute sa fortune et devient un mendiant. Attesté dans le dictionnaire¹, l'usage de la métaphore lépreuse pour une façade décrépite est commun. Notons cependant que Marcel Schwob le réutilise pour décrire de nombreux objets et engendrer les deux types d'angoisse que nous venons de détailler : l'une est intradiégétique puisqu'elle affecte les personnages effrayés par la contagion ; l'autre est extradiégétique puisqu'elle concerne les lecteurs alarmés par l'indice du malheur à venir. L'auteur privilégie donc la représentation de l'émotion suscitée par la maladie (la terreur) à celle des malades : les contes ne montrent presque pas les corps et préfèrent les suggérer. Suggestion qui, selon le narrateur de Barbey dans *Le Dessous de cartes*, est plus terrifiante que la monstration : « Mais je me figure que l'enfer vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier² » et permet de passer d'une esthétique classique de la *mimesis* à une esthétique symbolique notamment revendiquée par Mallarmé qui déclare : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve³ ». Symptomatique du symbolisme, la suggestion « met en avant deux caractéristiques majeures de ce que l'on peut appeler une textualité "moderne" : d'une part la polysémie, d'autre part, la dimension proprement créatrice de la réception⁴ », caractéristiques que l'on retrouve justement dans l'écriture schwobienne.

2. Symbolisme

A/ Polysémie des éléments descriptifs des malades

La polysémie de certains motifs doit beaucoup au style concis de l'écriture schwobienne qui, par son caractère condensé, rend le moindre détail signifiant. Contrairement aux naturalistes et aux décadentistes qui s'appesantissent sur les descriptions morbides, les uns dans un but scientifique (le texte fonctionne comme un diagnostic médical), les autres dans un but esthétique (le corps malade devient œuvre d'art), Marcel Schwob fait le choix de la brièveté. « Il ne se complaît jamais dans le spectacle horrible de la maladie. Non seulement

1 Lépreux dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL). [consulté le 12/10/2019]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/l%C3%A9preux>

2 Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 74.

3 Mallarmé cité par G. Peylet, *op.cit.*

4 J-N. Illouz, *Le Symbolisme*

les visions de corps souffrants sont rares, mais la simple description clinique des maladies est quasiment absente de son œuvre¹ ». Il mentionne puis décrit la maladie à la manière d'une eau forte, en quelques traits saillants qui reviennent de manière récurrente d'une histoire à l'autre. Les deux seuls diagnostics relativement développés se trouvent dans *La Peste* et dans *Le Train 081* :

Les yeux devenaient brûlants et rouges, la gorge rauque ; le ventre enflait. Puis la bouche et la langue se couvraient de petites poches pleines d'eau irritante. On était possédé par la soif. Une toux sèche secouait les malades pendant plusieurs heures. Ensuite, les membres se raidissaient aux articulations ; la peau se parsemait de taches rouges, gonflées ; qu'aucuns nomment bubons. Et finalement, les morts avaient la figure distendue et blanchâtre, avec des meurtrissures saignantes et la bouche ouverte comme un cornet.

On disait que les gens y crevaient comme des mouches. Ils tombaient dans la rue, sur le port, n'importe où. Le mal était terrible ; deux ou trois convulsions, un hoquet sanglant, et c'était fini. Dès la première attaque, on devenait froid comme un morceau de glace ; et les figures des gens morts étaient marquées de taches larges comme des pièces de cent sous.²

Les symptômes de la peste et du choléra, pourtant différents, sont décrits quasiment de la même manière ; sur le mode du morcellement grâce à un style parataxique et à une focalisation sur les différentes parties du corps. Cette segmentation de la phrase et du corps donne l'impression au lecteur d'apercevoir le malade par flash. Cependant, la vivacité des descriptions, renforcée par la saturation des couleurs, ne permet pas l'identification d'une maladie spécifique. Qu'il s'agisse de la peste ou du choléra, les mêmes motifs reviennent de façon récurrente : la présence du rouge et du blanc, la focalisation sur le moment précis du trépas et la déformation des corps. Puisque le diagnostic clinique importe peu, on comprend que l'auteur réduise la description à quelques caractéristiques saillantes. La concision des descriptions de malades, quand bien même ils sont les personnages principaux des contes, s'explique d'abord par une poétique spécifique au récit bref, genre qui se doit d'être efficace avec le moins de mots possible. Le nouvelliste épure la trame narrative, diminue le nombre de personnages et supprime les détails superflus. Cette poétique de l'économie est liée au mode de diffusion des nouvelles et des contes qui sont essentiellement, au XIXe siècle, publiés dans des quotidiens³. Marcel Schwob a d'ailleurs baigné dans cette règle de l'efficacité journalistique puisque son père, après avoir dirigé *Le Républicain d'Indre-et-Loire* à Tour, reprend la direction du *Phare de la Loire* une fois établi à Nantes. Il y publie régulièrement

1 Bruno Fabre, *art. cit.*

2 *La Peste* dans Marcel, Schwob, *Œuvres. Op. cit.*

3 « Dans le dernier quart du siècle, on compte une soixantaine de quotidiens, qui tous font un accueil généreux aux conteurs ». Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin, coll. « cursus lettres », 1997, p. 59.

les écrits que son fils qui collabore aussi avec *L'Événement* puis avec *L'Écho de Paris*¹. Ses contes sont donc en partie façonnés par les exigences du support qui les accueille, à savoir le journal. Cependant, Marcel Schwob pousse la contrainte de la brièveté à l'extrême en faisant de ses récits des textes quasiment laconiques qui excèdent rarement les quatre pages alors qu'il pourrait s'étendre davantage à la manière de contemporains et amis Jean Lorrain et Rémy de Gourmont. Son extrême concision relève donc d'une volonté d'auteur qui aboutit à mettre en valeur les rares traits mobilisés pour qualifier les personnages. Anne-Marie Monluçon et Agathe Sahla parlent à ce propos d'un « paradoxe de l'expérience de la lecture² » puisque d'une part les « descriptions corporelles [...] sont pour la plupart limitées et incomplètes [...] se réduisent à un détail, un croquis tout au plus » mais que d'autre part, elles « laissent le souvenir le plus prégnant ». Le pendant de la brièveté est donc une concentration des effets : la rareté des descriptions met en valeur la récurrence de certains motifs, essentiellement le sang et la blancheur, car « par effet de contraste, les non-dits qui entourent la description des personnages renforcent le pouvoir des images³ ». De plus, loin de fonctionner comme des marqueurs de type afin d'annoncer la présence d'un malade dans les textes, ils sont présentés comme des signes équivoques qui complexifient nos représentations du monde. Ils deviennent effectivement des signes contradictoires qui cristallisent une chose et son contraire : le sang est à la fois le symbole de la vie et de la mort, le blanc celui du pur et de la souillure lépreuse.

a) le sang : souillure et purification

Dans l'introduction à son ouvrage *Analyses de sang*, l'anthropologue Stephen Hugh-Jones souligne la dimension paradoxale de son objet d'étude :

l'évocation [du sang] renvoie simultanément à la chasse, à la guerre, au meurtre, à la menstruation, à la naissance, à la parenté, à l'alimentation ou encore à la pollution. En croisant entre eux différents domaines de l'expérience vécue par les hommes, les symboles dominants fabriquent une densité de sens porteuse de paradoxes [...]⁴

Il explicite ensuite la dualité de ce paradoxe qui concerne à la fois le sang comme substance (rouge ou noir, fluide ou sec, etc.) et le sang comme symbole (principe vital ou symbole de crime, de mort). Loin d'être univoque, le sang prend diverses significations selon les cultures et les époques dans lesquelles on le retrouve de même qu'il revêt différentes significations

1 Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires. op.cit.*

2 Anne-Marie Montluçon et Agathe Sahla, « Le corps et la maladie dans trois recueil de vies brèves et imaginaires : détails, destin ou singularité ? » dans *Fictions biographiques. XIXe-XXIè siècles*, dir. Anne-Marie Montluçon, Toulouse : PUM, 2006.

3 Pauline Bloch et Michel Viegnes, « Le conte schwobien ou la poétique du singulier » dans *Féeries* [en ligne], 2017 [consulté le 25/01/2020]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/feeries/1051>

4 Stephen Hugh-Jones, « Analyses de sang » dans *Terrain* [en ligne], 2014 [consulté le 19 mars 2020]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/terrain/14151>

dans les contes de Marcel Schwob.

D'abord symbole de mort, il fait aussi le lien entre les malades et les parias, devenant ainsi un indice d'impureté. Utilisé de manière récurrente dans la description des malades, le sang répandu, et par extension la couleur rouge, est le signe d'une perte qui conduit à la mort : en sortant de l'organisme, il matérialise visuellement la fuite de la vie. Dans *L'Homme gras*, c'est bien l'écoulement du sang dont la coagulation est rendue impossible à cause de son diabète qui risque d'entraîner la mort du protagoniste¹. Dans le *Train 081*, il marque plus précisément l'instant exact du décès car il est mentionné à la toute dernière étape de l'agonie ; quand survient le « hoquet sanglant »² qui marque le dernier souffle. Synonyme de mort imminente pour les malades, le motif du sang revient également de manière récurrente pour qualifier d'autres types de personnages : les criminels et les parias. C'est pourquoi il devient un indice de meurtre dans *La Maison close* : les « raies de sang » sous les ongles de la petite fille pouvant marquer son hypothétique crime. Dans *Le Dom*, la couleur est également liée à un autre type de souillure, cette fois-ci sociale et non plus criminelle. La description d'un noyeur de cadavres, homme de caste inférieure, aboutit effectivement au constat de son impureté : « Il y avait dans l'entrée un homme de couleur, ancien, à la barbe sale, à l'œil sanglant ; tout son corps était couvert de vase et d'herbes aquatiques ; son aspect était repoussant et impur ». Le dom est souillé par l'hybridation de son corps avec les éléments naturels ; il n'est pas pur dans la mesure où il véhicule en lui des éléments étrangers. La présence de sang injecté dans son œil synthétise d'ailleurs cette souillure : le blanc de l'œil, couleur de la pureté par excellence, se trouve sali par le rouge du sang. À la fois lié à l'exclusion sociale et au crime, le sang caractérise les parias tout autant que les malades. La récurrence de ce motif suggère donc un parallèle entre ces deux types de personnages qui ont en commun d'être exclus de la société à cause de la souillure qu'ils portent en eux. Ainsi, en plus d'être synonyme de mort, le motif du sang teinte implicitement le malade d'impureté.

Cette conception négative du sang est toutefois contrebalancée par l'imaginaire positif d'un fluide vital porteur de purification. En circulant dans l'organisme, le sang clarifie l'esprit, le purifie en quelque sorte. C'est ce que suggère le narrateur du *Train 081* lorsqu'il explique qu'après son habituel cauchemar « un jet le sang [lui] monte à la tête ; puis [il] pense qu'[il est] dans [s]on lit, et [il s]e renfonce entre [s]es draps ». Le sang lui permet de reprendre ses esprits, de retrouver sa lucidité en faisant usage de sa raison. En plus de circuler au sein d'un seul organisme pour en permettre le bon fonctionnement, il unifie les différents règnes

1 « Prenez garde en aiguisant ce couteau. [...] la plupart du temps toutes les réserves nutritives s'éliminent avec le trop-plein de glycose ; on ne peut plus se refaire de tissu ; la plaie ne se cicatrise pas [...] ».

2 « le mal était terrible ; deux ou trois convulsions, un hoquet sanglant, et c'était fini. »

(animal, végétal et minéral) ; relie les hommes, les plantes et les objets autour d'une circulation d'énergie universelle. Partagé par tous les êtres, le sang fonctionne comme un réseau qui diffuse l'âme du monde en toute chose. Cette conception rappelle un mode de pensée vitaliste qui considère la matière comme animée par un « principe vital » avec la réserve que ce dernier, normalement distinct de l'âme comme des fonctions biologiques, s'incarne ici dans l'une d'elles (la circulation sanguine). À la fois composant de l'organisme et souffle de vie, le sang apparaît ici comme l'élément créateur de la vie. Il anime la matière qui, quand il vient à disparaître, redevient inerte. Cette idée est essentiellement présente dans *Le Roi au masque d'or* où le sang n'est plus le propre des espèces animales mais l'élément qui instaure une unité, une cohérence entre des objets tous plus divers les uns que les autres. Ce sont d'abord les arbres qui « saignaient » puis « le disque sanglant du soleil » et enfin les objets avec la « torche sanglante ». Fluide vital partagé par tous, le sang anime ce qui ne l'est habituellement pas, permettant ainsi de retrouver l'unité perdue du monde moderne fragmenté. De positif, le sang acquiert un statut sacré dans les contes à tendance symboliste. Le périple du Rajah dans *Le Dom* et le cheminement du roi dans *Le Roi au masque d'or* s'apparentent en effet à de véritables chemins de croix. Les blessures du premier (« alors il passa nu-pieds sur les ronces, et sa peau saigna ») rappellent les stigmates du Christ tout comme le motif du pain et du vin ancrent le second conte dans une logique religieuse : « Ils n'ont pas honte, dit-il [le roi], de mordre sous leur masque dans le pain vigoureux, et de toucher le vin saignant avec leurs lèvres blanches ? ». L'utilisation de l'adjectif « saignant » pour qualifier le vin renvoie au dogme catholique de la transsubstantiation : le vin symbolise le sang du Christ, synonyme de pureté par opposition aux lèvres blanches, souillées parce qu'elles appartiennent à des hommes sacrilèges. L'association explicite entre le sang et le Graal permet au sang de revêtir une symbolique sacrée puisque, comme le souligne Stephen Hugh-Jones, « dans le cadre du modèle religieux et sacrificiel [...], le sang versé n'est évidemment pas le liquide physiologique qui coule dans les veines de l'organisme ; il est bien autre chose : un instrument de purification symbolique¹ ». L'intertexte biblique parcourt la suite du conte à commencer par la mutilation œdipienne des yeux qui, si elle est un motif mythique et païen, est ici présentée comme un acte sacrificiel de repentance². Le roi, situé en haut de quelques marches, semble se tenir sur un autel. Le sang qu'il verse rachète ses ancêtres, ses sujets et lui-même tout comme le sang du Christ rachète l'humanité d'après le dogme catholique. Le parallèle avec le Christ se poursuit avec le motif biblique des stigmates et du lavement des

1 Stephen Hugh-Jones. *Analyses de sang*, *art.cit.*

2 « Il enfonça dans ses yeux les crochets latéraux du masque, avec un cri d'angoisse ; pour la dernière fois, une lumière rouge s'épanouit devant lui, et un flot de sang coula sur son visage, sur ses mains, sur les degrés sombres du trône. »

pieds, motifs précédemment développés¹. La logique religieuse de ce texte justifie donc le rôle purificateur assigné au sang qui purge le roi de sa lèpre. Mais l'évacuation de l'intertexte religieux par la dernière phrase du conte (« le sang de son cœur qui avait jailli par ses yeux avait guéri sa maladie ») permet de s'extraire du cadre dogmatique tout en conservant la valeur symbolique du sang comme élément sacrificiel et purificateur. Elle peut renvoyer à un épisode de la légende du Graal dans lequel une châtelaine, dernière de sa race, est guérie de sa lèpre par le sang d'une pucelle qu'elle a fait sacrifiée. C'est l'historien Georges Vigarello qui rappelle cette

légende [...] d'une héritière mourante, isolée dans l'ultime château de *La Quête du Graal*, au XIII^e siècle, mais brusquement soignée de sa lèpre par un sang très "pur" : celui d'une pucelle passant près du château, faite prisonnière avant d'être longuement saignée ; le liquide virginal efface les pourritures et les plaies par son seul contact.²

Ce passage reflète une croyance répandue à partir du XII^e siècle selon laquelle un bain de sang humain pouvait guérir les lépreux ; d'où le lien entre criminalité et lèpre d'une part ainsi que celui entre sang et purification d'autre part. Notons cependant que chez Schwob, si le sang est bel et bien purificateur, ce n'est pas en tant que substance mais en tant que symbole : ce n'est pas l'élément biologique "sang" qui guérit de la lèpre mais le « sang du cœur », c'est-à-dire la matérialisation imagée du repentir sincère du roi. Le sang combine donc dans ses contes diverses significations positives, allant du simple fluide vital à sa sacralisation auxquelles s'ajoutent de multiples significations négatives quand il est envisagé comme substance et que sa perte devient synonyme de mort prochaine, son contact synonyme de souillure. Il est donc un objet paradoxal qui interroge notre système de signe.

b) le blanc : symbole de pureté ou couleur suspecte

On retrouve un paradoxe similaire avec le blanc : traditionnellement considéré comme un symbole de pureté, il revêt souvent une signification effrayante dans les contes de Marcel Schwob où le blanc immaculé coexiste avec celui, plus inquiétant, du cadavre et du lépreux.

Le blanc est d'abord celui de la propreté rituelle comme c'est le cas dans de nombreuses traditions religieuses. C'est pourquoi le Rajah du conte du *Dom* lave « dévotement [les fakirs] afin qu'à leur réveil ils [aient] le corps blanc et purifié ». La corrélation entre les deux adjectifs souligne le lien entre blancheur et pureté, une tradition ancestrale également rappelée dans *Le Roi au masque d'or* par la présence de brebis à « laine blanche ». Dans un conte où les références catholiques sont nombreuses, les brebis blanches

1 cf. p.48

2 Georges Vigarello, *op.cit.*

ne manquent pas de rappeler les innocents agneaux symboles de pureté.

Cependant, le blanc n'est que rarement la couleur de l'immaculation. Il est bien plus souvent évoqué de manière négative car il évoque principalement la pâleur cadavérique. L'équivalence entre le blanc et la mort s'instaure progressivement dans *Arachné*, conte dans lequel le narrateur mentionne d'abord « Ariane, la pâle Ariane auprès de laquelle vous m'avez saisi ». La brodeuse, présentée au lecteur avec comme attribut distinctif sa pâleur, s'avère être déjà morte étranglée au moment où la police arrête le narrateur¹. La couleur est donc ici l'apanage du cadavre, rapport qui est d'ailleurs explicité dans les dernières lignes du conte au moment où le narrateur dit qu'il ne restera de lui qu'un « cadavre blême ». Le motif de la blancheur cadavérique est filé dans de nombreux autres contes : le mort du choléra du *Train 081* est décrit par « ses ongles livides » tandis que ceux de *La Peste* sont décrits avec « la figure distendue et blanchâtre ».

Or ce blanc, réservé jusque-là aux cadavres, caractérise également les malades. Marcel Schwob suggère ainsi le lien étroit qui les unit. Le malade devient alors un être hybride ni véritablement vivant, ni encore tout à fait mort. Cette hétérogénéité le rend impur puisque la pureté est au contraire « l'état de ce qui est sans mélange² ». La blancheur revient effectivement de manière récurrente pour évoquer les lépreux puis qualifie par extension le tissu qui cache le corps difforme des malades. La lèpre étant une maladie cutanée qui se manifeste par l'apparition de plaques dépigmentées, il n'est guère surprenant que le blanc revienne de manière régulière pour identifier ceux qui en sont atteints³. Afin de dévaloriser cette couleur habituellement positive, le suffixe péjoratif "âtre" est fréquemment ajouté à l'adjectif. L'entrée lépreuse des *Portes de l'opium* possède ainsi des « écailles blanchâtres », spécificité que l'on retrouve à trois reprises pour la porte de *La Maison close* parce que le narrateur soupçonne ses habitants d'être lépreux. Le protagoniste du *Roi au masque d'or* se voit quant à lui affublé d'une « face blanchâtre, tuméfiée, couverte d'écailles » tandis que le narrateur de *L'Origine* est terrifié par l'apparition d'une « petite bande blanchâtre irrégulière, de couleur crayeuse ». Symptomatique de la lèpre, le blanc fonctionne à la manière d'un signal qui indique la présence du malade. Il caractérise par extension le tissu que le lépreux

1 « Ariane, la pâle Ariane auprès de laquelle vous m'avez saisi, était brodeuse. » puis « Vous nous avez pris ainsi, bouche contre bouche. Vous avez cru que j'étais fou et qu'elle était morte. »

2 Pureté dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL). [consulté le 7/03/2020]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/puret%C3%A9>

3 Patrick Berche, *op. cit.* : « La lèpre existe sous deux formes principales : une forme tuberculoïde, peu contagieuse, avec des lésions cutanées dépigmentées et insensibles, associées à une atteinte inflammatoire des gros troncs nerveux et des paralysies ; une forme lépromateuse, beaucoup plus contagieuse, avec des nodules cutanés extensifs et mutilants, défigurant le visage, et disséminés à l'ensemble du corps. » L'omniprésence du blanc renvoie donc à la forme tuberculoïde de la lèpre, forme qui se confond souvent dans les contes avec la seconde quand l'auteur mentionne la défiguration en plus de la dépigmentation.

revêt afin de cacher un corps qui dégoûte. On trouve deux mentions du vêtement blanc porté par les lépreux dans *L'Origine* puis dans *La Maison close*. Le « masque blanc » et les « cagoules livides » rappellent alors la « figure recouverte d'un tissu de poil blanc » cachant le visage du cholérique du *Train 081*. D'abord associé à la dépigmentation causée par la lèpre, le blanc s'étend progressivement aux vêtements du lépreux puis à ceux du malade en général. Selon la tradition, le lépreux portait effectivement des vêtements de toile spécifiques visant à le distinguer des personnes saines, mais ces vêtements étaient vraisemblablement marron¹. Étendre le blanc des plaques lépreuses dépigmentées aux habits est donc une volonté de Marcel Schwob qui lui permet de faire entrer cette couleur dans un système de contradiction parfaitement équilibré : la toile blanche s'oppose au vêtement virginal, porté par les vestales dans les religions païennes et par les enfants demandant le baptême dans la religion chrétienne. Cette dichotomie à la symétrie parfaite met en valeur un système d'opposition entre le pur et l'impur qui rend le motif de la blancheur d'autant plus complexe.

c) « dé-signification » des corps

Les deux principaux motifs utilisés dans la description des malades, le sang et la blancheur, sont enchevêtrés dans un système herméneutique contradictoire qui les rend indéchiffrables. L'opacité des signes invalide toute une tradition de représentation et d'interprétation du corps sur laquelle revient Sabrina Granger avant de démontrer comment Marcel Schwob la met à mal². Elle rappelle d'abord que « le XIXe siècle est un nouvel âge d'or de la physiognomonie », discipline antique remise au goût du jour à la fin du XVIIIe siècle par le théologien et poète Lavater. Il affirme dans sa *Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, qu'elle consiste en « la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible³ ». Elle permettrait ainsi, par une étude physionomique précise, de cerner le tempérament de l'individu étudié. Les naturalistes la mettent en pratique de sorte que les détails physiques qu'ils attribuent à leurs personnages révèlent leur caractère. Ils s'efforcent « de faire de l'enveloppe corporelle le calque de l'âme, de réduire le moi, le sujet, la personne à son apparence et aux signes indubitables qui composent son écorce, de lire positivement, à même le corps, sa nature réduite au transfert

-
- 1 *Ibid.* : « Hors de la léproserie, ils devaient porter leurs attributs : la housse à capuche avec un morceau d'étoffe rouge sur la poitrine, les gants, la crécelle de bois pour s'annoncer, la sébile pour l'aumône, le bâton pour ne rien toucher directement. »
 - 2 Sabrina Granger, « L'imaginaire du corps : entre esprit fin-de-siècle et pensée sacrée », [en ligne], 2006, [consulté le 17/11/2020]. Disponible sur : <https://www.lettres-et-arts.net/histoire-litteraire-19-21emes/esprit-fin-siecle-decadents/marcel-schwob/imaginaire-corps-entre-esprit-fin-siecle-pensee-sacree+277>
 - 3 Johann Kaspar Lavater. *L'Art de connaître les hommes par la physiognomie*. [en ligne], trad. de Jacques-Louis Moreau, Paris, 1806 [consulté le 6/04/2019]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k756902>

héréditaire ou typologique, selon la formule lavatérienne¹ ». Il en découle que « le corps, à l'instar de l'univers, est signifiant et [que] l'homme se présente comme un système de signes² », d'où le fait que « les pathologies cutanées fascinent les auteurs du XIXe siècle dans la mesure où dans les "microcosmes de la peau", tout devient signe³ ». Concevoir que le corps dévoile l'identité de l'homme résulte de la théorie naturaliste du langage qui domine alors : de même que le sens des mots est intrinsèque à leur signifiant, de même l'essence de l'homme est naturellement liée à son enveloppe charnelle. Le mot est la chose de même que le corps est l'homme. Or Marcel Schwob refuse d'attribuer au corps sa traditionnelle fonction révélatrice de l'être comme le démontre le fait qu'il le compare régulièrement à un masque. Une « vieille atteinte de paralysie agitante » est ainsi qualifiée de « masque sans plis » dans *52 et 53 Orfila*, comparaison que l'on retrouve dans les paroles finales du mendiant du *Roi au masque d'or* qui constate que le monarque « a déposé tous les masques, d'or, de lèpre et de chair ». Marcel Schwob assimile ainsi le corps et les maladies qui l'affectent à un « voile de maya » (selon l'expression de Schopenhauer) qui camoufle la véritable essence des êtres en les revêtant d'une couche superficielle. Ainsi, ni les dépigmentations, ni les bubons ne renvoient au caractère des personnages : les marques corporelles sont dénuées de sens. Ce nouveau rapport au corps s'explique par l'apparition de nouvelles théories linguistiques qui affirment le rapport arbitraire unissant le signifié au signifiant. Ainsi, « pour Bréal [...] le signe linguistique est arbitraire⁴ » et « la langue est conçue comme un système symbolique où la relation du mot au référent n'a pas à être justifiée⁵ ». La « dé-signification » des corps traduit ainsi la révolution linguistique sur un plan littéraire : de même que le signifiant, conventionnel, s'abîme dans le non-sens, de même le corps, « dé-signifié⁶ », « perd sa dimension identitaire et n'offre plus à lire que sa propre opacité ». On passe ainsi d'une signification des corps à leur symbolisation. Et de fait, les signes corporels deviennent équivoques chez Marcel Schwob du fait de la confrontation des contes entre eux. Sujets à de nombreuses interprétations, ils mettent à mal la lecture univoque et positiviste du monde selon laquelle l'univers sera à terme compréhensible à la lueur d'une seule règle. Leur ambiguïté sémantique est emblématique d'une logique

1 Sylvie Thorel-Cailhereau, *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*. Paris : H. Champion, 2000.

2 Sabrina Granger, *art. cit.*

3 *Ibid.*

4 Hans Aarsleff, « Bréal, la sémantique et Saussure ». *Histoire Épistémologie Langage*. Tome 3, fascicule 2 [en ligne]. 1981, p.115-133 [Consulté le 31/05/2021]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_1981_num_3_2_1077

5 Valentina Bisconti, « Le Sens comme objet d'étude : une théorisation problématique » dans *Le Sens en partage*. Lyon : ENS Éditions, 2016

6 *Ibid* : « On assiste chez Schwob à une dé-signification du corps humain ; le corps perd sa dimension identitaire et n'offre plus à lire que sa propre opacité. »

symboliste qui se veut « tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects¹ » ; qui ne peut « pas être limitée par une seule interprétation [...], mais au contraire, [a] la possibilité de plusieurs interprétations, voire une multitude d'interprétations² ». C'est précisément cette indétermination de la signification qui engage le travail d'imagination du lecteur.

B/ Herméneutique de la réception

Du contenu plurivoque des contes résulte une « délégation du sens de l'œuvre au lecteur³ ». Ce dernier acquiert un rôle actif dans le processus de réception qui trouve peut-être son fondement théorique dans les recherches linguistiques de Michel Bréal qui tente d'établir les lois gouvernant l'évolution sémantique des mots. Au cours d'une analyse sur les termes polysémiques du langage, il conclut que « l'esprit est contraint de "suppléer à l'équivoque produite par un signe dont le sens est si changeant". Cela démontre que le sens ne se réduit pas à la forme mais qu'il réside dans des processus d'inférence, donc cognitifs⁴ ». Pour être pleinement atteint, le sens nécessite un locuteur et un allocutaire dans le cadre du discours, un énonciateur et un récepteur dans celui du récit. Ainsi, sur le plan littéraire, le texte ne se suffit pas à lui-même car il a besoin d'être lu pour produire sa pleine signification. Marcel Schwob n'a de cesse d'affirmer le rôle actif du lecteur qui « construit presque autant que l'auteur⁵ ». Lecteur qu'il charge, du fait de la plurivocité des signes, de transformer des détails insignifiants en signes d'un système supérieur. Ainsi, pour reprendre les termes de Roland Barthes à propos des haïkus, les contes schwobiens semblent offerts au sens « d'une façon particulièrement disponible, serviable, à l'instar d'un hôte poli qui vous permet de vous installer chez lui⁶ ». Une herméneutique que Julien Schuh qualifie de « synthèse par la lecture » dans la mesure où elle « conduit le lecteur à sémiotiser ce qui était asémantique » et transforme le texte en une « vaste énigme qui peut très bien ne pas exister, sinon dans l'imagination du lecteur⁷ ». Marcel Schwob procède volontairement à cette délégation du sens de l'œuvre au lecteur ainsi qu'il le confie par lettre à Octave Mirbeau : « il y a

1 Odilon Redon, *À soi-même*. 1922. [Consulté le 1/06/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Redon_-_%C3%80_soi-m%C3%A0me,_1922.djvu/105#:~:text=1902..suggestives%2C%20puisqu'elles%20apparaissent.

2 Enid Starkie, « L'esthétique des symbolistes ». *Cahiers de l'AIEF* [en ligne]. 1954, n° 6, p. 131-138. [Consulté le 18/06/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053

3 Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*. Paris : Librairie générale française, 2004

4 Hans Aarsleff, *art. cit.*

5 Marcel Schwob, *Il libro della mia memoria* dans *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les Belles Lettres, 2002

6 Roland Barthes, *L'empire des signes*. Paris : Points, 1970, p. 112

7 Julien Schuh, « Marcel Schwob et Alfred Jarry : des difficultés de la synthèse ». *Colloque international "D'un siècle à l'autre : retour à Marcel Schwob et à Claude Cahun"*. [en ligne] 2005. [Consulté le 4/05/2021]. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987289/document>

longtemps (longtemps pour moi) que je me suis décidé pour les œuvres obscures, parce qu'on peut y voir tant de choses¹ ». Il considère une œuvre énigmatique plus productive sémantiquement qu'une œuvre qui ferait l'apanage de sa propre signification, conception qui fait écho aux propos de Michel Bréal qui estime également que « le sens est à concevoir davantage comme une recherche permanente de la part des locuteurs que comme un objet phénoménal qui s'offre à l'observation savante² ». Puisqu'il ne se constate pas passivement, est toujours en perpétuel devenir et se travaille dans une activité de réception sans cesse renouvelée, on comprend qu'« il est plus rentable, sémantiquement, de laisser une marge de manœuvre accrue au lecteur³ ». Tel est précisément le rôle des motifs récurrents parsemés dans les textes schwobiens : ils font office d'indices d'un système unifié qu'il convient au lecteur de rétablir. La lecture permet ainsi de restituer l'unité perdue de l'œuvre du fait de sa fragmentation en une multitude de contes. Choix esthétique qui correspond à une phénoménologie moderne de la perception qui se développe en France à partir des années 1860 sous l'influence du néokantisme et selon laquelle « le monde serait un diamant éclaté, un paradis en miettes⁴ ». Ainsi, les différents éléments poétiques éparpillés dans les contes engagent le lecteur dans une activité symbolique de lecture qui rend au recueil sa cohésion tout en redéfinissant la notion de symbole qui désigne alors « une activité spécifique de l'œuvre et non plus une entité⁵ ».

a) redéfinition du symbole

Du fait du rôle accru du lecteur dans la signification des textes, le symbole n'est plus considéré comme un procédé d'écriture sans quoi il s'abîme dans l'allégorie. Allégorie au sens où la définit le symboliste belge Albert Mockel dans ses *Propos de Littérature* :

L'allégorie serait la représentation explicite ou analytique, par une image, d'une idée abstraite préconçue, elle serait aussi la représentation convenue - et par cela même explicite - de cette idée, comme on le voit dans les attributs des héros, des dieux, des déesses, lesquels sont en quelque manière les étiquettes de cette convention.⁶

Ainsi, le symbole ne peut pas être une volonté préexistante à l'écriture, une intentionnalité d'auteur, sous peine de n'être qu'une figure rhétorique vide de sens qui donnerait lieu à des œuvres peuplées de personifications convenues. C'est un tel symbolisme conventionnel qui

1 Sylvain Goudeuvre, *op. cit.*

2 Michel Bréal, *Essai de Sémantique*. [en ligne]. 1897. [Consulté le 25/05/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_de_S%C3%A9mantique

3 Julien Schuh, *art. cit.*

4 J. Schuh, *art. cit.*

5 Oliver Kachler, *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur les symbolismes en France et en Russie*. Paris : Classiques Garnier, 2020

6 Oliver Kachler, *op. cit.*

se contente de revêtir l'idée d'apparences sensibles que l'on a tant reproché aux poètes. Pensons notamment à l'acérbe critique que Maurice Le Blond leur adresse dans son *Essai sur le naturisme* :

Quelle est cette blanche théorie qui s'avance, là-bas, triste et incolore ? c'est le cortège des heures, des regrets, des espoirs. Elles portent pour se distinguer des objets emblématiques, des Bagues ou des Thyrses, le Miroir ou l'Épée ou le Laurier ou la Colombe. Malgré le luxe descriptif et l'emphase des narrations, cela n'est guère varié. [...] Investir une abstraction d'un nom ou d'une apparence humaine, la faire évoluer en la sombre atmosphère de sites surannés et exprimer en paroles hautaines des idées qui vous sont chères et personnelles, voilà une esthétique déplorable.¹

C'est bien cette poésie stéréotypée que Maeterlinck renie quand il affirme : « je ne crois pas que l'œuvre puisse naître viablement du symbole ; mais le symbole naît toujours de l'œuvre si celle-ci est viable. L'œuvre née du symbole ne peut être qu'une allégorie² ». Le symbole ne peut donc que se constater *a posteriori*. Il n'est pas tant une activité de l'auteur qu'une posture de lecteur, qu'une « activité symbolique du langage » selon le titre d'Olivier Kachler. C'est pourquoi « le poète doit [...] être passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions³ ». Le symbole qui habite le texte ne doit pas résulter d'une intention d'auteur. Sa théorisation subit l'influence des spéculations sur l'inconscient qui se développent dès la fin du XIXe siècle chez des philosophes comme Schopenhauer ou von Hartmann⁴. Michel Bréal reprend à son compte ces découvertes et les applique à son système linguistique. Il « postule une "volonté inconsciente", à savoir des facultés intellectuelles semi-conscientes qui reposent sur des processus intuitifs⁵ ». Ainsi dépossédé du contrôle qu'il pensait avoir sur la langue, l'auteur se laisse traverser par un inconscient linguistique. Désormais considérée comme la transcription d'une intuition, et non comme un calcul prémédité de l'auteur, la nouvelle conception de l'activité d'écriture fait basculer la définition du symbole tout en posant la base théorique de l'esthétique surréaliste à venir. En effet, puisque le symbole ne préexiste pas à la création littéraire mais en découle, il ne constitue plus la règle de création fondamentale d'un mouvement artistique mais devient le critère d'une œuvre d'art réussie. Aussi Sologoub affirme-t-il que

dans le grand art les images tendent à devenir des symboles, c'est-à-dire à laisser un contenu polysémique prendre place en elles, et tendent à ce que ce contenu rende possible, dans le processus de réception, la mise à jour de significations de plus en plus profondes. C'est dans cette capacité de l'image à tendre vers son ouverture infinie que réside le secret de l'éternité des grandes

1 Maurice Le Blond, *Essai sur le naturisme*. [en ligne]. 1896. [Consulté le 12/04/2021]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96232f.image>

2 Oliver Kachler, *op. cit.*

3 Maeterlinck cité par Oliver Kachler, *op. cit.*

4 Voir à ce sujet Jean-Claude Filloux, « Les philosophies de l'inconscient » dans *L'Inconscient*. Paris : PUF « Que sais-je ? », 2015.

5 Valentina Bisconti, *op. cit.*

œuvres d'art. Une œuvre d'art, interprétée de fond en comble, expliquée dans sa totalité, meurt immédiatement et n'a plus de raison de continuer à exister : elle a rempli sa petite signification passagère et a pâli, s'est éteinte.¹

Ainsi renié en tant que processus de création artistique puis réintégré dans le cadre de l'herméneutique des textes, le symbole ruine l'idée d'école qui a parfois pu lui être associée. Sa redéfinition supposée par la théorie herméneutique schwobienne implique la contestation du symbolisme en tant que mouvement d'écriture.

b) motif de la maladie et mise en tension du symbole avec la singularité

Marcel Schwob contrecarre d'autre part la poétique symboliste en opposant à l'ambition généralisante du symbole une esthétique du singulier. Il la qualifie de « réaliste » et qui considère qu'elle consiste à « embrasse[r], sans le rendre exclusif, le caractère contingent du réel et la part singulière de tout être² ». C'est pourquoi il oppose au destin des collectivités frappées par des épidémies un destin individuel : celui du frère du conducteur de locomotives qui se démarque des anonymes de la gare dans le *Train 081* ou encore celui de Matteo qui se distingue des Florentins dans *La Peste*. La singularité consiste alors à représenter « la vie, dans sa dimension contingente et ponctuelle (au sens d'une existence individuelle appréhendée à un point précis de l'espace et du temps)³ », à faire émerger du milieu de la foule le destin individuel d'un homme. Le motif de la maladie incarne justement ce dispositif poétique paradoxal qui oppose le général au singulier dans la mesure où elle est à la fois généralisante puisque tous les malades, atteints des mêmes symptômes, se ressemblent et singularisante dans la mesure où elle les isole du reste de leur communauté. « L'être souffrant, tendu entre les marques de son individualité et de son indifférenciation » incarne ainsi la tension entre une poétique symboliste et une esthétique du retour à la vie dans ses détails les plus anodins qui participent précisément de son essence.

1 Sologoub d'après Oliver Kachler, *op. cit.*

2 Pauline Bloch et Michel Viegnès, *art. cit.*

3 *Ibid.*

Conclusion

C'est bien le jeune Schwob qui « s'exclame avec rage : "Nier Zola ! mon Dieu, mais c'est nier l'ordure !" »¹ que l'on retrouve à travers le motif de la maladie. Son traitement dans les contes sert effectivement de support à une mise à distance du naturalisme. À une rationalisation excessive, l'auteur oppose un retour à l'émotion et à l'imaginaire. Le choix du conte, genre de l'affabulation et de la légende par excellence, contraste avec l'objectif naturaliste de faire document. Contre le mécanisme de la vie conçue comme un système déchiffrable, il invoque un retour au mystère que la science prétendait élucider, exhibant pour ce faire l'indétermination herméneutique de ses textes. Il oppose enfin aux tableaux de société que constituent les romans naturalistes la singularisation de ses personnages. Le motif de la maladie, qui incarnait pour Émile Zola le but suprême de l'art naturaliste parce qu'il permettait à l'écrivain de se faire un peu médecin, est ici subverti dans la mesure où Marcel Schwob l'utilise au profit d'une contestation épistémique, métaphysique et poétique du naturalisme.

D'autre part, loin de se limiter à une simple critique, l'auteur explore à travers lui la diversité des esthétiques littéraires. Il propose à ses lecteurs une écriture hybride qui met en tension les registres scientifiques et religieux, contredit une poétique décadente de l'imitation par un retour au singulier, oppose la tentative symboliste de synthèse à une herméneutique infinie et au constat de l'impossible réductionnisme de la vie. L'art nouveau qui s'y dessine tente d'abolir ces dichotomies par leur mise en fiction dans les textes. Marcel Schwob explore donc toutes les possibilités sans jamais se laisser enfermer dans l'une d'elles, proposant ainsi une littérature auto-réflexive consciente de ses propres failles. Par ses explorations pratiques et ses efforts conceptuels, il contribue au vaste mouvement de théorisation artistique de la fin du siècle qui vise à redéfinir le principe de *mimesis* classique, redéfinition qui permet la bascule d'une représentation objective à une représentation subjective du réel. Le thème de la maladie synthétise ainsi les débats littéraires de son temps et devient le lieu de conceptualisation d'une crise moderne de l'écriture.

1 Sylvain Goudemare, *op. cit.*

Bibliographie

I/ Corpus

1. Primaire

SCHWOB, Marcel. Cœur Double. Dans : *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les Belles Lettres, 2002 :

- *Le Train 081*
- *Arachné*
- *L'Homme double*
- *Les Portes de l'opium*
- *Sur les Dents*
- *L'Homme gras*
- *Le Dom*
- *L'Hôpital*

SCHWOB, Marcel. Le Roi au masque d'or. Dans : *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les Belles Lettres, 2002 :

- *Le Roi au masque d'or*
- *Les Embaumeuses*
- *La Peste*
- *52 et 53 Orfila*

SCHWOB, Marcel. Contes de *L'Écho*. Dans *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les Belles Lettres, 2002 :

- *L'Origine*
- *La Maison close*
- *Rampsinit*

2. Secondaire

A.E.L.F. *La Bible*. Paris : Mame, coll. « Bible officielle », 2013.

SCHWOB, Marcel. « Le Réalisme ». Dans : *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les Belles Lettres, 2002

SCHWOB, Marcel. « Le Récit du lépreux ». *La Croisade des enfants*. Dans : *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les Belles Lettres, 2002

SCHWOB, Marcel. Préface de *Cœur double*. Dans : *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les Belles Lettres, 2002

SOPHOCLE. *Œdipe roi*. trad. de Daniel Loayza. Paris : Flammarion, 2015.

II/ Références

1. Critiques

- BERG, Christian et VADE, Yves. *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Champ Vallon, 2002.
- DE MEYER, Bernard. *Marcel Schwob conteur de l'imaginaire*. Bern : Peter Lang, 2004.
- FABRE, Bruno. les contes de Marcel Schwob : de la terreur à la pitié. Dans *Écriture et maladie*, « *Du bon usage des maladies* », dir. Arlette Bouloumié, Paris : Imago, 2003.
- GEFEN, Alexandre. Philosophies de Marcel Schwob. Dans : *Retours à Marcel Schwob : d'un siècle à l'autre, 1905-2005*. Rennes : PUR, 2007.
- GOUDEMARE, Sylvain. *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris : Le Cherche-Midi, 2000.
- KACHLER, Olivier. *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur le symbolisme en France et en Russie*. Paris : Garnier « perspectives comparatistes », 2020.
- MICHELET JACQUOD, Valérie et al. *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*. Genève : Droz, 2008.
- MONTLUÇON, Anne-Marie et SAHLA, Agathe. Le corps et la maladie dans trois recueil de vies brèves et imaginaires : détails, destin ou singularité ? Dans *Fictions biographiques. XIXe- XXIè siècles*, dir. Anne-Marie Montluçon. Toulouse : PUM, 2006.

2. Théoriques

contexte littéraire, intellectuel et historique :

- AMBRIÈRE, Madeleine et al. *Précis de littérature française du XIXe siècle*. Paris : PUF, 1990.
- BOUGLÉ, Célestin. *Le Solidarisme*. Paris : V. Giard & E. Brière, 1907.
- FILLOUX, Jean-Claude. « Les philosophies de l'inconscient » dans *L'Inconscient*. Paris : PUF coll. « Que sais-je ? », 2015.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris : Librairie générale française, 2004.
- JOURDE, Pierre. « Le Monstre » dans *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*. dir. Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris : Honoré Champion, 2000, p. 241-263.
- KACHLER, Olivier. *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur les symbolismes en France et en Russie*. Paris : Classiques Garnier, 2020.

PIERROT, Jean. *L'imaginaire décadent (1800-1900)*. Paris : PUF, 1977.

REY, Pierre-Louis. *La littérature française du XIXe siècle*. Paris : Armand Colin coll. « cursus », 1993.

TADIE, Jean-Yves. *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*. Paris : Dunod, 1970.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*. Paris : H. Champion, 2000.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. « Physique de Rémy de Gourmont », *Romantisme*. 1996, vol. 26, n°94, p.125-134.

WILDE, Oscar. « Lettre à Léonard Smithers du 13 juillet 1888 » dans *Lettres I*. trad. de Henriette De Boissard. Paris : Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1994.

ZAHNACKER, Hubert et FREDOUILLE Jean-Claude. *Littérature latine*. Paris : PUF, 1993.

Théorie littéraire :

AUBRIT, Jean-Pierre. *Le Conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin, coll. « cursus lettres », 1997.

BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Paris : Points, 1970.

Sur la maladie et la médecine :

BOHLER, Danielle (dir.). *La Souillure*. Pessac : PUB coll. « Eidolon », 2011.

CABANÈS, Jean-Louis. *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris : Klincksieck, 1991.

DANOU, Gérard. *Le corps souffrant, littérature et médecine*. Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1994.

FABRE, Gérard. *Épidémie et contagions*. Paris : PUF, 1998.

GRMEK, Mirko Dražen (dir.). *Histoire de la pensée médicale en Occident. 3. Du romantisme à la science moderne*. Paris : Seuil, 1999.

KAHN, Axel (dir.). *Une histoire de la médecine ou le souffle d'Hippocrate*. Paris : La Martinière, 2011.

KAUFMANN, Vincent. *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007.

LAPLANTINE, François. *Anthropologie de la maladie*. Paris : Payot, 1992.

MALINAS, Yves. *Zola et les hérédités imaginaires*. Paris : Expansion scientifique française, 1985.

PEREZ, Stanis. *Histoire des médecins : artisans et artistes de la santé de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Perrin, 2015.

SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphore*. trad. de Marie-France de Paloméra. Paris : Bourgeois, 2005.

TUBIANA, Maurice. *Histoire de la pensée médicale, les chemins d'Esculape*. Paris : Flammarion, 1995.

VIGARELLO, Georges. *Histoire des pratiques de la santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen-Âge*. Paris : éditions du Seuil, 1999

Sur les religions :

CHOLVY, Gérard. *Christianisme et société en France au XIXe siècle (1790-1914)*. Normandie : Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2001.

GRIGORIEFF, Vladimir. *Religions du monde entier*. Aleur (Belgique) : Marabout, 1989.

LO MUZIO, Ciro et FERRANDI, Marco. *L'Inde*. trad. de Claire Mulkai. Paris : éditions Hazan, 2009.

VANHOOMISSEN, Guy. *Maladies et guérison : que dit la Bible ?* Bruxelles : Lumen Vitae, 2007.

Sur la sémantique:

BISCONTI, Valentina. « Le Sens comme objet d'étude : une théorisation problématique » dans *Le Sens en partage*. Lyon : ENS Éditions, 2016.

TAMBA, Irène. *La Sémantique*. Paris : PUF, 2005.

Sitographie

1. Références critiques

- ATHANASOPOULOS, Antonio. « La figure d'Orphée dans *Rampsinit* de Marcel Schwob », *Interventions philologiques Université d'Angers*. [en ligne]. 2014. [Consulté le 15/03/2021]. Disponible sur : <http://blog.univ-angers.fr/interventionsphilologiques/2014/10/28/la-figure-dorphée-dans-rampsinit-de-marcel-schwob/>
- BLOCH, Pauline et VIEGNES, Michel. « Le conte schwobien ou la poétique du singulier », *Féeries*. [en ligne]. n°14, 2017. [Consulté le 25/01/2020]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/feeries/1051>
- DE GUIDO, Cédric. « Marcel Schwob lecteur de Frantz Jourdain : une contestation du naturalisme », *Romantisme*. [en ligne]. vol. 127, no. 1, 2005, p.89-103. [Consulté le 3/11/2020]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-1-page-89.htm>
- GRANGER, Sabrina. « L'imaginaire du corps : entre esprit fin-de-siècle et pensée sacrée » [en ligne]. 2006. [Consulté le 17/11/2019]. Disponible sur : <https://www.lettres-et-arts.net/histoire-litteraire-19-21emes/esprit-fin-siecle-decadents/marcel-schwob/imaginaire-corps-entre-esprit-fin-siecle-pensee-sacree+277>
- SCHUH, Julien. « Marcel Schwob et Alfred Jarry : des difficultés de la synthèse », *Colloque international "D'un siècle à l'autre : retour à Marcel Schwob et à Claude Cahun"*. [en ligne]. 2005. [Consulté le 4/05/2021]. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987289/document>

2. Références théoriques

Contexte littéraire, intellectuel et historique :

- DE COURCELLES, Dominique. « Bergson et les grandes traditions religieuses et mystiques, au risque de l'histoire comparée des religions », *Bergson et religion*. [en ligne]. 2008, p. 331-352. [Consulté le 10/01/2021]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1973_num_1_1_3217
- GARRIGUES, Jean. « Les anars contre la république », *L'Histoire*. [en ligne]. 1995, n°191. [Consulté le 29/10/2020]. Disponible sur : <https://www.lhistoire.fr/les-anars-contre-la-r%C3%A9publique>
- GEFEN, Alexandre. « La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*. [en ligne]. 2016. [Consulté le 5/01/2021]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/acrh/7321>

GONCOURT, Edmond et Jules Goncourt. Préface de *Germinie Lacerteux*. [en ligne]. 1864. [Consulté le 12/02/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Germinie_Lacerteux/Pr%C3%A9face_de_la_premi%C3%A8re

LAVATER, Johann Kaspar. *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778). [en ligne]. trad. de Jacques-Louis Moreau, Paris, 1806 [Consulté le 6/04/2020]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k756902>

PEYLET, Gérard. *La littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité* [en ligne]. Paris : Vuibert, 1994 [Consulté en 04/2020]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3393508r.texteImage>

STARKIE, Enid. « L'esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'AIEF* [en ligne]. 1954, n° 6, p. 131-138. [Consulté le 18/06/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053

ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. [en ligne]. 1880. [Consulté le 17/02/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Roman_exp%C3%A9rimental

Sur la maladie et la médecine :

ASPAD (Association de Sauvegarde du Patrimoine de l'Art Dentaire). *Reconstitution d'un cabinet dentaire de 1875*. [en ligne]. 2011. [Consulté le 10/12/2020]. Disponible sur : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/aspad/expo08.htm>

BERCHE, Patrick. « Histoire de la lèpre », *Revue de Biologie Médicale*. [en ligne]. 2019, n° 351, p. 51- 61. [Consulté le 28/03/2020]. Disponible sur : https://www.revuebiologiemedicale.fr/images/Biologie_et_histoire/351_BACTERIO_HISTOIRE_LEPRE.pdf

CABANÈS, Jean-Louis. « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*. [en ligne]. 1996, n° 94, p. 89-109. [Consulté le 15/11/2019]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/roman_0048_8593_1996_num_26_94_3161

CAPITAL. « Médecine : depuis 1900, ses découvertes ont multiplié l'espérance de vie par deux », *Capital* [en ligne]. 2010. [Consulté le 24/11/2020]. Disponible sur : <https://www.capital.fr/economie-politique/medecine-depuis-1900-ses-decouvertes-ont-multiplie-l-espérance-de-vie-par-deux-517310>

CAVÉ, Isabelle. « Hygiène, hygiénisme et politique de la santé publique à la fin du XIXe siècle en France », *Histoire des sciences médicales*. [en ligne]. 2015, vol. XLVIV, n°1, p.115-124. [Consulté le 16/10/2020]. Disponible sur : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhtm/hsm/HSMx2015x049x001/HSMx2015x049x001x0115.pdf>

CHAUVEAU, Sophie. « Entreprises et marchés du médicament en Europe occidentale des années 1880 à la fin des années 1960 », *Histoire, économie & société*. [en ligne]. 1998, n°17, p.49-81. [Consulté le 24/11/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1998_num_17_1_1974

CODDENS, Michel. « La théorie de l'hérédité-dégénérescence. Morel, Lambroso, Magnan et les autres », *L'en-je lacanien*. [en ligne]. 2016, n°27, p. 123-149 [Consulté le 12/11/2020]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2016-2-page-123.htm?contenu=resume>

FRANÇOIS, Arnaud. « La maladie est-elle une réaction ? », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. [en ligne]. 2012, tome 137, p 325-340. [Consulté le 13/12/2019]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2012-3.htm>

GÉRARD, Michèle. « Quand la lèpre fleurit... », *Littérature*. [en ligne]. 1996, n° 102, p. 14-28. [Consulté le 27/11/2019]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_102_2_2399

HUGH-JONES, Stephen. « Analyses de sang », *Terrain*. [en ligne]. 2014, n° 56 [Consulté le 19/03/2020]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/terrain/14151>

LAPLANTINE, François. « La maladie, la guérison et le sacré », *Archives de Sciences Sociales des Religions*. [en ligne]. 1982, n° 54/1, p.63-76. [Consulté le 28/03/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/assr_0335-5985_1982_num_54_1_2257

LEJEUNE, Dominique. *Hygiène et santé en Europe, de la fin du XVIIIe siècle aux lendemains de la première guerre mondiale*. [en ligne]. 2017. [Consulté le 15/11/2020]. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/cel-01474846/document>

LE ROUX, Thomas. *Le siècle des hygiénistes*. [en ligne]. 2010. [Consulté le 10/12/2020]. Disponible sur : <https://laviedesidees.fr/Le-siecle-des-hygienistes.html>

ROBERT, Aurélien. « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XIII^e- XIX^e siècle) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*. [en ligne]. 2011, n° 21. [Consulté le 7/02/2020]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/traces/5121>

SEGINGER, Gisèle. « Médecine », *Dictionnaire Flaubert*. [en ligne]. 2018. [Consulté le 20/05/2021]. Disponible sur : <https://dicflaubert.hypotheses.org/166>

SELAGEN, Victor. *L'observation médicale chez les écrivains naturalistes*. [en ligne]. 1902. [Consulté le 28/01/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Observation_m%C3%A9dicale_chez_les_%C3%A9crivains_naturalistes

Sur les religions :

HUMBERT, Paul. « Maladie et médecine dans l'Ancien Testament », *Revue d'Histoire et de Philosophies religieuses*. [en ligne]. 1964, 44^e année, n° 1, p. 1-29. [Consulté le 10/05/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_1964_num_44_1_3756

SENDRAIL, Marcel. « Le sens de la maladie dans l'antiquité hébraïque », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*. [en ligne]. 1973, p. 85-101. [Consulté le 12/05/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1973_num_1_1_3217

Sur la sémantique:

AARSLEFF, Hans. « Bréal, la sémantique et Saussure », *Histoire Épistémologie Langage*. [en ligne]. Tome 3, fascicule 2, 1981, p.115-133. [Consulté le 31/05/2021]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_1981_num_3_2_1077

BRÉAL, Michel. *Essai de Sémantique*. [en ligne]. 1897. [Consulté le 25/05/2021]. Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_de_S%C3%A9mantique

Outils :

CNRS. *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL) [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/>

WIKISOURCE [en ligne]. Disponible sur : <https://fr.wikisource.org/wiki/Wikisource:Accueil>

GALLICA [en ligne]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

Table des matières

<i>Introduction</i>	3
I/ La maladie, thème propice à la contestation épistémique du naturalisme	9
1. <u>Les théories modernes de la maladie</u>	11
A/ Hygiénisme sanitaire.....	11
a) représentation et mise en échec des mesures hygiénistes.....	12
b) réserve à l'égard des idéologies associées : socialisme et solidarisme.....	14
B/ Dégénérescence : la maladie comme loi.....	17
a) refus de l'hérédité, mécanisme de répétition du même.....	19
b) représentation et mise en échec de la dégénérescence.....	21
2. <u>Contestation du scientisme</u>	23
A/ Rejet de l'idée de progrès médical.....	23
a) dangers du progrès technologique et ridiculisation des moyens thérapeutiques...	25
b) remises en question des guérisons modernes	27
B/ Rejet de la figure du médecin.....	29
a) critique des médecins.....	30
b) critique implicite des auteurs naturalistes.....	32
c) préface de Cœur Double : critique explicite du naturalisme.....	35
II/ La maladie et le sacré	37
1. <u>Héritage chrétien</u>	38
A/ La maladie comme expiation.....	38
a) la lèpre.....	41
b) les épidémies et maladies infectieuses.....	43
B/ La maladie comme épreuve.....	45
2. <u>Hybridation du christianisme</u>	48
A/ Synchrétisme religieux.....	48
a) le paganisme.....	50
b) l'orientalisme.....	52
c) le merveilleux : magie et sorcellerie.....	54
B/ Un synchrétisme culturel.....	56
a) modèles ontologique et fonctionnel.....	56
b) modèles endogène et exogène.....	58
c) modèles additif et soustractif.....	59
d) modèles maléfique et bénéfique.....	60
III/ Poétique de la maladie	62
1. <u>Expressionnisme</u>	63
A/ la maladie actualisée : une topique pathologique terrifiante.....	63
a) défiguration et déshumanisation.....	64
c) terreur des malades.....	66
B/ Amplifier et diffuser l'angoisse grâce aux métaphores de la maladie.....	68
a) contamination lexicale du décor : inquiétude intradiégétique.....	68
b) fonction proleptique du décor malade : angoisse extradiégétique.....	71

2. <u>Symbolisme</u>	72
A/ Polysémie des éléments descriptifs des malades.....	72
a) le sang : souillure et purification.....	74
b) le blanc : symbole de pureté ou couleur suspecte.....	77
c) « dé-signification » des corps.....	79
B/ Herméneutique de la réception.....	81
a) redéfinition du symbole.....	82
b) motif de la maladie et mise en tension du symbole avec la singularité.....	84
 <i>Conclusion</i>	 85
<i>Bibliographie</i>	86
<i>Sitographie</i>	90