Fabula / Les Colloques
« L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse

Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues

Julien Schuh, Université de Reims Champagne-Ardenne

Pour citer cet article

Julien Schuh, Université de Reims Champagne-Ardenne, « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues », *Fabula / Les colloques*, « « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse », URL : https://www.fabula.org/colloques/document1652.php, article mis en ligne le 13 Février 2012, consulté le 22 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 22 Mai 2025

Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues

Julien Schuh, Université de Reims Champagne-Ardenne

La littérature fin-de-siècle s'imposa une tâche rendue nécessaire par le matérialisme ambiant de la société française de l'époque — dire l'intériorité : « Durant environ un demi-siècle, de 1885 à 1935, l'avant-gardisme français a assigné à la poésie et aux arts une tâche qui aurait dû, semble-t-il, être plutôt celle d'une métaphysique ou d'une psychologie : la figuration de la pensée[1]. » Vaste programme qui mènera aux expérimentations de James Joyce, aux techniques du flux de conscience et de l'écriture automatique… Mais comment expliquer cet intérêt des littérateurs pour la vie intérieure ? Pourquoi les écrivains d'avant-garde choisissent-ils d'utiliser les découvertes cliniques des psychologues et médecins de l'époque ? Pour le dire autrement, qu'est-ce qui donne une valeur littéraire ou esthétique à ces objets, et comment les utilisent-ils dans leurs écrits ?

Ces littérateurs ne sont bien entendu pas les premiers et les seuls à s'y intéresser ; il y a là un phénomène qui touche l'ensemble du champ littéraire. Ce n'est pas un hasard si le jeune Segalen choisit comme sujet de sa thèse de médecine l'utilisation des découvertes cliniques en psychologie par les naturalistes (*Les Cliniciens ès Lettres*, 1902). L'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, en 1891, prend pour prétexte l'émergence d'une nouvelle génération de romanciers psychologues (Anatole France, Édouard Rod, Maurice Barrès…) face à leurs aînés naturalistes, et celle du mouvement symboliste face aux Parnassiens.

Cependant, si Huret distingue les « Psychologues » et les « Symbolistes » dans son enquête, le discours psychologique a en réalité pénétré les sphères les plus artistes du champ littéraire. On constate paradoxalement l'intérêt de ces auteurs idéalistes et antimatérialistes pour la littérature psychologique : Gaston Danville (1870-1933), pilier du *Mercure de France* dont il tient la rubrique « Psychologie », publie en 1894 *La Psychologie de l'amour* (Alcan) ; Rachilde (1860-1953), qui fut du *Décadent* de Baju, Remy de Gourmont (1858-1915) répondent à l'enquête d'un doctorant sur *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*[2]; le même Gourmont écrit *Sixtine*, un « roman de la vie cérébrale » qui s'inspire des écrits de Théodule Ribot ; on cite fréquemment les travaux de Maury, Fouillé… Les écrivains symbolistes et décadents[3] fondent en effet leurs poétiques et leurs effets sur une vision

1

2

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

particulière de l'esprit humain : lecteurs assidus de Taine, de Ribot, de Bergson, ils écrivent en prenant en compte l'idée d'un démembrement de la psyché, la conscience n'étant qu'un épiphénomène cachant un flux de sensations rendues cohérentes tant bien que mal par un esprit toujours au bord de la rupture.

L'expérience de la discontinuité

Pourquoi cet intérêt pour la psychologie ? Pour comprendre la valeur du discours psychologique dans la sphère littéraire, il faut revenir sur les conditions matérielles de communication à une époque de médiatisation croissante des écrits. Saint-Pol-Roux (1861-1940), poète symboliste très actif au *Mercure de France*, résume ainsi la fragmentation du Moi dans les sociétés modernes dans son compte rendu de *Dégénérescence* de Max Nordau :

> Encore qu'il y ait matière à discuter, concédons au docteur son étiologie, les causes générales qu'il donne en vue d'établir une certaine fatigue dans les races : l'hyperexcitabilité du séjour dans la grande ville, le vertige d'une existence frelatée, le nombre prodigieusement accru de sensations et de réactions organiques, c'est-à-dire de perception, de jugements et d'impulsions motrices qui se pressent aujourd'hui dans une unité de temps donné[4].

C'est l'expérience de la modernité, qui défait les structures traditionnelles de la société et transforme en profondeur les catégories de temps et d'espace[5] ; l'esprit ne peut en sortir indemne, et le Moi n'est plus conçu comme une entité stable, mais comme la coordination éphémère d'états mentaux successifs. Les philosophes et psychologues comme Taine ou Ribot livrent des descriptions qui correspondent à cet état de fait et prennent donc une valeur explicative pour les symbolistes[6] ; on citera *De l'intelligence* (1870), auquel les écrivains fin-de-siècle font souvent allusion sans citer leur source :

> Donc, en tant que composé de forces et de pouvoirs, le moi n'est lui-même qu'une entité verbale et un fantôme métaphysique. Ce quelque chose d'intime, dont les facultés étaient les différents aspects, disparaît avec elles ; on voit s'évanouir et rentrer dans la région des mots la substance une, permanente, distincte des événements. Il ne reste de nous que nos événements, sensations, images, souvenirs, idées, résolutions : ce sont eux qui constituent notre être ; et l'analyse de nos jugements les plus élémentaires montre, en effet, que notre moi n'a pas d'autres éléments[7].

3

4

5

6

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans cet univers en mouvement, où la fluidité des objets n'a d'égale que l'inconstance du sujet qui les observe, la représentation ne peut plus être conçue comme la simple description du monde ; le sens même des mots devient incertain, chaque terme pouvant avoir autant de facettes que de locuteurs. Ce monde labyrinthique des phénomènes a son équivalent social dans le champ littéraire. La fragmentation du public, la standardisation de l'objet-livre devenu marchandise, le désintérêt des instances traditionnelles de légitimation pour les expériences marginales entraînent l'isolation de l'écrivain ; cette expérience de la discontinuité est vécue comme une crise de la communication, le signe linguistique devenant opaque, décroché de toute signification transcendante fixe.

Le discours psychologique offre alors des modèles pour penser d'autres rapports à l'œuvre, d'autres rapports au signe, d'autres rapports au lecteur, que j'étudierai successivement, bien qu'ils forment en réalité système, et se déterminent mutuellement.

Modèle poétique : la déformation

On sait que les récits décadents et symbolistes prennent souvent pour sujet des personnages malades et monstrueux[8]. Mais l'intérêt pour les écrits psychologiques se traduit également dans la forme même des œuvres, qui se veulent des images de l'esprit de leurs auteurs et non plus des descriptions du monde, par un déplacement facilement explicable du point de focale de la mimésis.

Gourmont, éminence grise du *Mercure de France*, trouve l'unité de la littérature de son époque dans une forme d'idéalisme phénoménologique qui nie toute réalité à la matière : « le principe de l'idéalité du monde. […] C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire : Le monde est ma représentation[9]. » Les écrivains symbolistes, tel Teodor de Wyzewa, tirent toutes les conséquences de cet idéalisme absolu et de l'illusionnisme de Villiers de l'Isle-Adam[10], l'un de leurs maîtres :

> C'est que le monde où nous vivons, et que nous dénommons réel, est une pure création de notre âme. L'esprit ne peut sortir de lui-même ; et les choses qu'il croit extérieures à lui sont uniquement ses idées[11].

7

8

9

10

11

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Nous n'avons jamais accès à ce qui nous entoure que par notre cerveau, dont le fonctionnement est déterminé par quelques lois psychologiques. Le caractère purement spirituel de toute expérience et de tout phénomène conduit à dire le monde par le biais de la psychologie : un roman ne peut pas décrire la société telle qu'elle existe, mais uniquement telle qu'elle est perçue par le cerveau particulier du créateur ; expliquer le fonctionnement de son esprit est la seule forme de représentation possible. Il n'y a donc pas de différence fondamentale entre les projets naturalistes et symbolistes : il s'agit toujours d'exprimer le monde. Mais, selon le principe de l'idéalisme, le monde n'existe que dans l'esprit ; il y a autant de mondes que d'esprits, et le rôle du créateur est d'exposer sa vision singulière de l'univers :

> L'Idéalisme signifie libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle ; le Symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique, et les symboles qu'il imaginera ou qu'il expliquera seront imaginés ou expliqués selon la conception spéciale du monde morphologiquement possible à chaque cerveau symbolisateur. D'où un délicieux chaos, un charmant labyrinthe parmi lequel on voit les professeurs désorientés se mendier l'un à l'autre le bout, qu'ils n'auront jamais, du fil d'Ariane[12].

Cette littérature obéit donc toujours au concept central de *représentation*, mais une représentation déformée par les propriétés cérébrales particulières de chaque auteur, une représentation centrée sur le miroir déformant et non sur l'objet qu'il reflète.

Les descriptions expérimentales de l'esprit proposées par la philosophie et la psychologie deviennent ainsi des modèles de l'œuvre d'art. Le livre lui-même devient une projection du Moi de son auteur, une forme d'hallucination matérialisée. Taine écrivait dans *De l'intelligence* que toutes les perceptions n'étaient en définitive que des hallucinations, que l'on pouvait considérer comme vraies ou fausses selon qu'elles correspondaient ou non à la réalité du monde extérieur :

> Ainsi notre perception extérieure est une hallucination du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors ; et, au lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fausse, il faut dire que la perception extérieure est une *hallucination vraie*[13].

Mais pour Gourmont, le monde extérieur n'a pas d'existence ; il n'est lui-même qu'une représentation. Il se permet alors de corriger Taine : Entragues, le héros de

12

13

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

son roman *Sixtine* (1890), met au-dessus de toute philosophie le *cogito ergo sum* de Descartes, et s'amuse ainsi à concrétiser ses imaginations :

> J'ai de particulières facultés de vision et maintes fois je vous appelai près de moi par des magies. L'objet auquel je pense très fortement s'incorpore devant mes yeux en une forme visible, et à mes sens tactiles en une palpable matérialité, quelquefois. J'ai senti des présences de personnes certainement bien loin de moi, selon le commun jugement, et cela ne m'étonne point, car la sensation régulière n'est qu'une hallucination vraie. Vraie ou fausse, pour moi, cela est bien indifférent, je ne m'en inquiète guère[14].

Pour Gourmont, aucun principe ne permet de vérifier la réalité de nos expériences — hallucination pour hallucination, il valorise celles qui lui plaisent, et les transpose en une œuvre d'art. On retrouve la même attitude chez Alfred Jarry (1873-1907), initié à la littérature par Gourmont. Dans son roman *Les Jours et les Nuits* (1897), son héros, Sengle, s'évade spirituellement de la caserne où il fait son service militaire en s'enfonçant dans des rêves éveillés, qui sont autant d'hallucinations qu'il superpose à la réalité décevante. Comme dans *Sixtine*, Jarry corrige Taine, mais attribue par erreur ses théories à Leibniz : « perfectionnant la leibnizienne définition, que la perception est une hallucination vraie, il ne voyait pas pourquoi ne pas dire : l'hallucination est une perception fausse, ou plus exactement : *faible*, ou tout à fait mieux : *prévue* (*souvenue* quelquefois, ce qui est la même chose[15]). » L'œil de Sengle devient un projecteur hallucinatoire, une lanterne magique qui déforme le monde selon sa volonté.

Ces personnages deviennent des images du créateur, qui expose dans ses écrits sa version déformée du monde, l'œuvre devenant l'exposé d'une expérience psychologique. Cette conception de l'art, qui « n'est que la faculté d'objectiver en un simulacre la représentation individuelle du monde[16] », explique également l'essor du vers libre, exploration formelle de la fragmentation de l'esprit décrite par Taine, comme on peut le vérifier dans les justifications théoriques de l'un de ses inventeurs, Gustave Kahn (1859-1936) :

> […] si un paysage est donc à toute minute modifiable en toutes les impressions qu'il suggère par ses conditions mêmes d'existence, que plus complexe, plus modifiable encore est un phénomène humain, un phénomène psychique, dont nous ne pouvons guère percevoir le heurt que lorsqu'il s'est produit et va s'effaçant[17] […].

Le seul moyen de décrire le monde est d'inventer une autre forme de poésie :

14

15

16

17

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> […] nous ne pouvons percevoir toute la série des phénomènes ; prendre le fait sous son aspect le plus simple est peut-être insuffisant ; ne pouvant connaître que ce qui se passe en nous, il nous faut nous résoudre à le clicher le plus rapidement et le plus sincèrement possible en son essence, sa forme et son impulsion. De là, la nécessité d'une poésie extrêmement personnelle, cursive et notante[18].

Le vers libre est ainsi une réponse formelle au problème de la représentation du monde fragmenté produit par notre psyché ; en consignant fidèlement les impressions natives, en restant au plus près du rythme de l'esprit, le poète fixe dans son recueil des états éphémères et discordants, leur offrant l'unité esthétique qui leur manquait.

Le monologue intérieur naît de la même préoccupation ; en transposant le modèle wagnérien dans le roman, Édouard Dujardin (1861-1949) invente dans *Les Lauriers sont coupés* (1888) le moyen d'unifier en une œuvre d'art le flux incessant de la conscience[19]. La narration se fait monologue cérébral, rien n'existant en dehors des sensations et réflexions du personnage, entre lesquelles se tissent des associations d'idées. Dans le deuxième chapitre du roman, le personnage principal, Daniel Prince, voit ainsi ses pensées traversées et dirigées par des souvenirs d'airs de Scribe :

> Ici, seulement, le vin n'est pas remarquable ; il faut aller dans les grands restaurants pour avoir du vin. Le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles, — voilà, voilà… Quel rapport y a-t-il entre le vin et le jeu, entre le jeu et les belles ? je veux bien que des gens aient besoin de se monter pour faire l'amour ; mais le jeu ? Ce poulet était remarquable, le cresson admirable. Ah ! la tranquillité du dîner presque achevé. Mais le jeu… le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles… Les belles, chères à Scribe. Ce n'est pas du Chalet, mais de *Robert-le-Diable*. Allons, c'est de Scribe encore[20].

Dujardin répond ainsi aux attentes de Jean Moréas, qui décrivait dans son célèbre manifeste du symbolisme, paru dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886, le roman à venir : « un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament : en cette déformation gît le seul *réel.* […] le roman symbolique édifiera son œuvre de *déformation subjective*[21] ».

Les concepts de recueil et d'œuvres complètes sont également touchés par ce phénomène :

18

19

20

21

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Cependant, puisqu'il faut un ordre, il est juste que le poète cherche le moins illogique, — mais le moins illogique est sans doute celui-là même qui est dicté par les dates.
>
> Si l'on méprise ce système élémentaire pour essayer de « composer » un volume avec des pièces de vers généralement fort hétéroclites, on n'aboutit souvent qu'à organiser un chaos prétentieux[22].

À la construction raisonnée d'une œuvre, Gourmont préfère le principe d'une simple succession chronologique, permettant de rester au plus près de la succession psychologique qui présida à la création.

Modèle du signe : le symbole

Parallèlement à cette conception hallucinatoire de l'œuvre, on trouve un nouveau modèle du signe : le symbole. Si ce mot a fait couler beaucoup d'encre, se dérobant souvent à toute définition, on peut ramener la plupart de ses aspects à des caractéristiques psychologiques.

Le mot, dans la poétique symboliste, devient polysémique et suggestif : libéré des significations univoques, il se fait ambigu, synthétique. C'est ce que résume Huysmans à propos des vers de Mallarmé :

> Percevant les analogies les plus lointaines, il désignait souvent d'un terme donnant à la fois, par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l'éclat, l'objet ou l'être auquel il eût fallu accoler de nombreuses et de différentes épithètes pour en dégager toutes les faces, toutes les nuances, s'il avait été simplement indiqué par son nom technique. Il parvenait ainsi à abolir l'énoncé de la comparaison qui s'établissait, toute seule, dans l'esprit du lecteur, par l'analogie, dès qu'il avait pénétré le symbole, et il se dispensait d'éparpiller l'attention sur chacune des qualités qu'auraient pu présenter, un à un, les adjectifs placés à la queue leu leu, la concentrait sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, un aspect unique et complet, un ensemble[23].

Signe ouvert, fonctionnant selon un principe analogique permettant de développer à partir d'une forme unique de multiples significations, le symbole peut être considéré comme une *image de rêve* : un objet issu des forces du subconscient ou de l'inconscient (les symbolistes étaient de grands lecteurs d'Hartmann), produit synthétiquement à l'insu du créateur. C'est ainsi que le décrit Maeterlinck : le « symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de

22

23

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

toute création géniale d'humanité ; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc[24]. »

Cette conception fait l'objet d'une enquête par Paul Chabaneix, *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains* (1897) ; on y trouve des réponses de Rachilde, Gourmont, Retté… qui tendent à prouver que « les grands créateurs sont souvent, non des insensés, mais des dormeurs éveillés perdus dans leur abstraction subconsciente[25] ». Rachilde lui répond ainsi : « À part quelques-uns, tous mes livres sont d'abord vus *en rêve*…. et très souvent quand j'ajoute des chapitres *de ma propre autorité*, ce n'est pas ce qu'il y a de mieux dans l'œuvre[26] ! » Camille Mauclair (1872-1945), jeune critique et romancier du *Mercure de France*, écrit quand à lui :

> Je ne distingue pas, à ce point de vue, le sommeil de l'état de veille. Je puis dire que, non seulement les idées et les plans de mes livres, mais même les moindres métaphores m'en sont *dictés* dans un rêve continuel. […] *j'écris vite, sans jamais m'arrêter, presque comme un télégraphiste qui enregistre une dépêche*. C'est évidemment d'une façon analogue que naissent les images du rêve et les paroles que prononcent les dormeurs, jusqu'à s'éveiller par leur propre voix[27].

L'œuvre se fait parole de rêve, transcription non raturée de l'esprit.

Cette œuvre onirique convoque un signe d'une nature nouvelle, une sorte d'image latente : un objet synthétique, réduction psychologique d'un ensemble de référents qui peuvent être remobilisés dans l'esprit d'autrui ; un objet multicouche, polyvalent, polysémique, germinal (selon le principe de la suggestion à échéance), fonctionnant grâce aux mécanismes d'association et d'analogie de l'esprit humain. Marcel Schwob écrit ainsi à Octave Mirbeau en 1892 : « il y a déjà (longtemps pour moi) que je me suis décidé pour les œuvres obscures, parce qu'on peut y voir tant de choses. L'œuvre d'art a l'obscurité inconsciente du tubercule qui germe. Il n'est pas besoin de tout comprendre. Les prescriptions confuses sont aussi belles que les claires[28]. » Même éloge de l'obscurité, même rapprochement du symbole avec l'image onirique chez Gourmont : « les mots que j'adore et que je collectionne comme des joyaux sont ceux dont le sens m'est fermé, ou presque, les mots imprécis, les syllabes de rêve, les marjolaines et les milloraines, fleurs jamais vues, fuyantes fées qui ne hantent que les chansons de nourrice[29]. »

Au centre de ces conceptions, on retrouve la notion de synthèse : les symboles sont des concentrations d'une multiplicité de sensations et d'idées, réduits à la simplicité.

24

25

26

27

28

29

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le symbole permet de lutter contre la dispersion de l'esprit du créateur, mais il la provoque paradoxalement chez le lecteur, qui redéploie les sens latents dans le texte.

Modèle communicationnel : l'hypnose

D'où une nouvelle forme de communication littéraire, elle aussi fondée sur les expérimentations des psychologues. Le terme central de cette communication est celui de *suggestion* : le symbole n'impose pas de sens, il suggère au lecteur une multitude d'interprétations possibles — ce que résume l'art poétique de Jarry : « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots[30]. » L'esprit du lecteur est semblable à celui de l'auteur ; lui aussi n'est que la résultante d'une suite de sensations, reliées entre elles par l'association inconsciente des idées. Lors de l'expérience de la lecture, il développe les sens latents *en lui* des œuvres. Vittorio Pica décrit la réception de l'œuvre de Mallarmé selon ce principe :

> Les œuvres qu'on relit toujours avec un exquis plaisir sont certainement celles qui, plutôt que d'exprimer explicitement les idées et les émotions de l'auteur, préfèrent les indiquer à peine et les envelopper de brouillard, laissant au lecteur la mission de les recréer complètes ; ce sont celles qui, avec de savantes omissions, avec du vague et même avec des ambiguïtés, éveillent des idées nouvelles, des émotions nouvelles dans l'âme du lecteur, idées et émotions qui changent selon les divers états d'âme dans lesquels il se trouve ; ce sont celles enfin qui créent presque entre auteur et lecteur une espèce de sympathique collaboration[31].

Le théoricien du symbolisme Albert Mockel relie bien la suggestion et le caractère onirique de l'œuvre symbolique :

> […] le Poète doit chercher moins à conclure qu'à donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève en lui-même les paroles écrites […] : l'esprit qui les reçoit est illimité par le songe — et ne croira-t-il pas saisir un certain aspect de l'Infini si de toutes ces lignes le point de jonction unique, si de toutes ces formes l'unique et radieux symbole s'illumine en lui-même ?
>
> C'est la suggestion : on sait par quelles admirables paroles la glorifia Schopenhauer[32].

30

31

32

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ces exemples invitent à prendre le terme « suggestion », dans les manifestes symbolistes, dans un sens très particulier : non celui d'une signification allusive indiquée avec subtilité, mais dans son acception psychologique, celle de la suggestion de l'hypnotiseur qui impose à l'esprit d'autrui une pensée ou une action déterminée sans qu'il en prenne conscience. Charles Morice répond ainsi à Huret : « Quant au symbole, c'est le mélange des objets qui ont éveillé nos sentiments et de notre âme, en une fiction. Le moyen, c'est la suggestion : il s'agit de donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu[33]. »

L'exposé de ce modèle de communication par l'hypnose littéraire est fourni par le comte Maurice Prozor (1848-1928), diplomate et traducteur qui introduisit en France le répertoire russe et norvégien, dans sa « Notice sur *Solness le Constructeur* ». Ce drame d'Ibsen, écrit en 1892, a été publié en 1893 chez Savine, avant d'être joué par le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe. Dans la pièce, l'architecte Solness fait preuve d'un pouvoir de suggestion inconscient : son employée Kaia Fosli tombe éperdument amoureuse de lui à cause de son regard hypnotique. Prozor transpose ce mécanisme au niveau de la réception de la pièce, proposant une théorie de la communication théâtrale qui repose précisément sur la notion de suggestion psychologique : Ibsen « espère, en un mot, agir sur nous comme Solness agit sur Kaia Fosli » ; « il traduit sa pensée en langage de rêve[34] ». L'espace scénique devient le lieu d'une hallucination onirique ; on retrouve le principe du symbole comme signe de rêve, qui échappe à la linéarité de la communication traditionnelle pour permettre d'autres manières de dire :

> […] la pensée du poète norvégien s'est vraiment incarnée dans un rêve, dans une hallucination qu'il tâche de nous communiquer en la reproduisant aussi fidèlement que possible. Cette reproduction est même si fidèle, qu'elle nous fait comprendre la théorie psychologique d'après laquelle nos rêves sont des *dramatisations de notre moi.* Il se dédouble, se multiplie, nous apparaît sous plusieurs formes à la fois, chacune d'elles se présentant avec des mobiles souvent contradictoires, dont la résultante nous fait penser et agir. C'est ainsi que dans nos rêves, nous assistons, pour ainsi dire, au drame de notre conscience[35].

Le théâtre est d'ailleurs conçu par les dramaturges symbolistes comme l'extériorisation des pensées sur la scène, qui devient l'intérieur d'un crâne. Rachilde fait jouer en 1891 *Madame la Mort*, « drame cérébral » dont le deuxième acte est une « projection du cerveau » du personnage principal[36] ; Saint-Pol-Roux, dans *L'Épilogue des Saisons humaines* (1893), propose pour décor « l'intérieur d'un

33

34

35

36

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

immense crâne plutôt que la salle d'une Tour[37] ». Ces drames cérébraux sont vécus par les spectateurs, sujets d'une expérience psychologique.

L'impossibilité d'une communication directe, de type rhétorique, est palliée par l'utilisation d'une forme de suggestion magnétique ; Prozor emprunte ses termes à la psychologie expérimentale, pour présenter l'auteur en hypnotiseur :

> Le poète atteindra-t-il son but suprême (qui est de communiquer aux autres sa disposition d'esprit) non par la persuasion mais en se mettant lui-même en scène avec une entière franchise, sans même voiler ses défaillances — afin de créer de la sorte, entre lui et ceux à qui il s'adresse, un courant sympathique qui les force à l'imitation ? Les avis, là-dessus, peuvent être partagés. Ce qu'on ne saurait nier, en tout cas, c'est que ce *procédé,* qu'on dirait emprunté aux pratiques de l'hypnotisme, est nouveau, hardi et d'un intérêt passionnant[38] [...].

La nécessité de quitter la sphère du langage clair pour communiquer est décrite comme une conséquence directe de la crise des représentations de la fin de siècle :

> Je n'ai pas besoin d'insister sur l'impossibilité où nous sommes d'expliquer clairement, par la parole, ce que nous pensons, ce que nous sentons, ce que nous sommes. Il faut d'autres moyens pour communiquer son état d'âme à son entourage. Il faut lui suggérer ses propres idées, et cette suggestion ne peut s'exercer que sur des imaginations qu'on arrache au milieu dans lequel elles vivent, pour les transporter dans un milieu tout différent, dans son milieu à soi. Ibsen vit dans le rêve ; il nous transportera donc dans le rêve[39].

On retrouve dans cette théorie du spectateur captif les principes de la suggestion ou de l'influence décrits par Alfred Maury dans *Le Sommeil et les Rêves* ; la suggestion est provoquée dans un état de faiblesse mentale, comme dans le rêve :

> Toute cause tendant à affaiblir l'action nerveuse, affaiblit aussi l'attention et nous rend moins aptes à nous fixer à une idée, à penser, à réfléchir, et plus prédisposés, par conséquent, à subir l'influence des idées qu'on nous présente. L'inertie où nous nous trouvons fait alors de nous de véritables machines sans ressort ; il suffit de les pousser dans un sens pour qu'elles se meuvent, sans s'écarter de la direction suivant laquelle on les a poussées.
>
> [...] L'hypnotisé, le magnétisé, n'ayant plus la volonté, ne possédant plus la conscience nette de soi-même, ne distingue pas l'idée qu'on lui suggère de la sienne propre, et se l'approprie immédiatement, comme cela se passe pour les images du rêve. Voilà, ce me semble, le vrai caractère de la suggestion et à quoi se réduit ce qu'on a appelé la communication de pensée[40].

37

38

39

40

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

D'où la nécessité pour le dramaturge symboliste de provoquer un état de semi-conscience ; de jouer de l'indéfinition pour créer une atmosphère onirique :

> Par quelle force accomplira-t-il ce miracle ? Je l'ai déjà dit, en nous présentant ses figures et ses milieux symboliques avec une extrême précision, ainsi que cela se passe dans les rêves et dans les hallucinations. De là, la minutie des détails de la mise en scène réglés, pour *Solness le Constructeur,* en vue des mouvements, des attitudes, ainsi que pour bien préciser *la vision,* telle qu'elle s'est présentée à l'imagination de l'auteur[41].

Ces principes dramaturgiques témoignent, chez ces écrivains relativement marginalisés dans le champ littéraire, d'un rêve de toute puissance ; ceci est particulièrement visible par exemple chez Alfred Jarry, élève de Bergson et lecteur de Janet, qui fait de l'hypnose le modèle même de la relation entre l'auteur et le lecteur. L'hypnose est centrale dans *L'Amour absolu*, écrit en 1899[42]. Emmanuel Dieu, le héros de ce récit hypothétique situé tout entier dans « la boîte de son crâne[43] », fait usage de son regard de magnétiseur pour imposer sa volonté à sa mère adoptive, Varia. Mise en catalepsie, cette dernière n'est qu'une page vierge sur laquelle Emmanuel peut inscrire ce qu'il souhaite, une autre forme de marionnette : « Je suis la volonté de DIEU », lui fait-il dire[44]. Or le lecteur est pour Jarry dans la même position d'infériorité par rapport à un auteur tout puissant ; on peut ainsi lire le fameux « suggérer au lieu de dire » du « Linteau » comme une affirmation du dessein de lui imposer sa volonté. Jarry, grand lecteur des *Chants de Maldoror*, pouvait tenir cette doctrine de Lautréamont lui-même :

> Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infaillible de la fatigue ; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres[45].

Le lecteur, transformé en automate cérébral, devient un herméneute paranoïaque voyant des symboles partout ; la suggestion devient le moyen de faire lire son œuvre comme un objet débordant de significations à peu de frais.

41

42

43

44

45

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le public apparaît ainsi souvent chez ces littérateurs sous une forme infantilisée. Chez Gourmont, cela se traduit par une forme de morale nietzschéenne, celle de l'instauration d'un rapport de domination entre le Moi et autrui :

> Nietzsche, le négrier de l'idéalisme, le prototype du néronisme mental, réserve, après toutes les destructions, une caste d'esclaves sur laquelle le moi du génie peut se prouver sa propre existence en exerçant d'ingénieuses cruautés. [...]
>
> L'homme le plus humble a besoin de gloire : il a besoin de la gloire adéquate à sa médiocrité. L'homme de génie a besoin de gloire ; il a besoin de la gloire adéquate à son génie. [...] Pensé par les autres, le moi acquiert une conscience nouvelle et plus forte, et multipliée selon son identité essentielle[46].

Les théories du Moi psychologiques servent ainsi, pour ces écrivains en marge, à justifier une forme d'influence occulte ; la communication littéraire devient un moyen d'imposer ses idées à autrui. Dans les écrits psychologiques, ils trouvent à la fois un constat sur la fragmentation de l'esprit et du monde, et des méthodes pour créer une autre forme de communication et surmonter la crise des représentations fin-de-siècle. Mais l'inconscient qu'ils incarnent sur scène ou dans leurs livres n'est plus le fonds hartmannien de toutes les consciences ; ils ne cherchent plus, comme leurs aînés romantiques, à dévoiler les mécanismes cachés de l'esprit à la foule pour la diriger, mais à imposer leur propre vision du monde, relative et étriquée, à la manière d'hypnotiseurs malfaisants.

46

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- L’expérience de la discontinuité
- Modèle poétique : la déformation
- Modèle du signe : le symbole
- Modèle communicationnel : l’hypnose

AUTEUR

Julien Schuh, Université de Reims Champagne-Ardenne
Voir ses autres contributions

Fabula / Les Colloques, « « L’anatomie du cœur humain n’est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse », 2012
© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.