



**HAL**  
open science

## Communauté et communication symbolistes au début des années 1890

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Communauté et communication symbolistes au début des années 1890. Dominique Maingueneau et Inger Østenstad. Au-delà des œuvres : le discours littéraire, L'Harmattan, pp.87-102, 2010. hal-00983979

**HAL Id: hal-00983979**

**<https://hal.science/hal-00983979>**

Submitted on 26 Apr 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Julien Schuh, ATER, Paris IV-Sorbonne**

**« Communauté et communication symbolistes au début des années 1890 »**

La littérature symboliste est fondée sur une idée centrale, celle de suggestion. Mallarmé et ses disciples critiquent l'idée de reproduire dans un texte la réalité matérielle, de tenter de dupliquer le monde par la parole : le but de l'art consiste au contraire selon eux à suggérer les idées et les sentiments que produisent les objets sur nous<sup>1</sup>. Or il est impossible de comprendre la valorisation de la suggestivité et de la polysémie à cette époque sans étudier l'espace de discours particulier qui se met en place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la communauté symboliste. L'idée de suggestivité est née d'une situation particulière au XIX<sup>e</sup> siècle, période de transition qui voit simultanément la disparition des formes de sociabilité littéraire de l'Ancien Régime, l'émergence de nouvelles communautés de lecteurs formées essentiellement par l'École à une lecture « utile » et morale, et surtout la consolidation d'un système de mass-média qui est encore le nôtre, et qui fait passer la littérature du statut de « média » à celui d'objet médiatisé, pris dans l'engrenage de la distribution des biens culturels<sup>2</sup>. Alain Vaillant décrit cette crise comme le passage d'une « littérature-discours » à une « littérature-texte » ; d'une communication fondée sur une relation directe entre l'auteur et le lecteur, qui est plutôt auditeur, à une communication biaisée, indirecte, où la figure de l'auteur s'efface. Je ferai l'hypothèse que le système de communication symboliste peut être considéré comme une réponse directe à cette crise, une façon, non de la déplorer, mais de l'utiliser à des fins de signification : la suggestivité encensée par les auteurs de cette époque n'est qu'une conséquence de l'assimilation de ces nouvelles contraintes communicationnelles.

Pour analyser les liens qui unissent ces conditions sociales avec les formes que prend la littérature symboliste, on peut décrire la façon dont devrait fonctionner de manière idéale la relation entre les auteurs, les textes et les lecteurs dans cette communauté littéraire au début des années 1890, c'est-à-dire au moment de son « triomphe » (Michaud 1947 : 369). La façon dont une communauté définit les conditions de la communication littéraire détermine en effet la liste des discours acceptables, de ceux qu'elle peut considérer comme de la littérature. Les modalités de réception jugées comme légitimes influencent les formes littéraires ; pour comprendre celles qu'a adoptées le discours symboliste, il faut reconstruire, à partir des textes théoriques et des œuvres qui font partie du canon du symbolisme, les modèles herméneutiques

---

<sup>1</sup> Voir par exemple les réponses de Mallarmé et de Charles Morice dans l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire (Huret 1891 : 63 et 85).

<sup>2</sup> Pour Alain Vaillant, le discours, « acte de médiation », devient lui-même « objet [...] médiatisé » par les modes de diffusion de l'imprimé (Vaillant 2002 : 91).

qui définissent la manière dont on peut produire et lire les textes à cette époque. Ces modèles forment un système de légitimation des discours que l'on peut nommer une « métascénographie<sup>3</sup> » : ils déterminent les conditions abstraites d'énonciation, les contraintes qui pèsent sur la production discursive de toute une communauté littéraire donnée. On peut les analyser selon trois grandes séries de questions :

- Quelles sont les limites de cette communauté ? Comment y entre-t-on ? Quelles conditions faut-il remplir pour que son discours soit validé dans ce cercle ? Il s'agit de définir *l'unité de la communauté symboliste*.
- Depuis où écrit-on ? Quel est le contexte littéraire, quelles sont les références qui informent le discours de ces auteurs ? Il s'agit de définir *le canon du symbolisme*.
- Selon quelles modalités écrit-on ? Quels rôles sont attribués à l'auteur, au texte, au lecteur dans le processus de communication littéraire ? Il s'agit de définir *les conditions de la communication symboliste*.

### 1. *L'unité : Une aristocratie rêvée.*

Les écrivains symbolistes légitiment la distance entre l'auteur et le public, née de la médiatisation du fait littéraire, en se présentant comme une caste aristocratique distincte (Berg 1990 : 61-72). Ils fondent, au début des années 1890, leur vision de la littérature sur une séparation complète entre leur monde et celui de l'abject public, comme l'avaient fait avant eux les parnassiens avec l'image de la tour d'ivoire et le refus du lyrisme. La génération symboliste précédente<sup>4</sup>, celle de Jean Moréas (né en 1856), de Gustave Kahn (1859), de Saint-Pol-Roux (1861), d'Henri de Régnier (1864), croyait encore au rôle de prophète du poète, à son implication sociale, à la manière des romantiques. Mais l'anarchisme littéraire met à mal ces utopies : dans les années 1890, les écrivains symbolistes (et plus particulièrement la génération née autour de l'année 1870 : Schwob, Maurras, Mauclair, Gide, Valéry...) tendent à se distinguer de la foule impure. Ils analysent en effet l'incompréhension grandissante du public, qui ne manque jamais de les accuser d'obscurité<sup>5</sup>, comme un manque d'éducation, voire comme la conséquence d'une différence essentielle entre le bourgeois et

---

<sup>3</sup> Selon une suggestion de Dominique Maingueneau.

<sup>4</sup> Selon Pierre Citti, la « véritable génération des symbolistes naît entre 1855 et 1865 : celle des Verhaeren et Rodenbach, de Jean Lorrain, Jean Moréas, Remy de Gourmont, Albert Samain, Péladan, Kahn, Laforgue, Charles Morice, Fénéon, Saint-Pol Roux, Van Leberghe, Le Roy, Maeterlinck, Elskamp, Ghil, Barrès, Paul Adam, Marie Krysinska, Quillard, Régnier, Viélé-Griffin, Fontainas... » (Citti 2000 : 47).

<sup>5</sup> Les Parnassiens, dès les années 1860, étaient accusés d'incompréhensibilité, tout particulièrement Mallarmé. Ce grief est un leitmotiv des critiques sur le poète (Marchal 1998).

l'artiste : « Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire » (Mallarmé 2003 : 234), affirme assez courtoisement Mallarmé en réponse à l'article de Proust contre l'obscurité ; Lucien Muhlfeld, moins courtois, répond avant lui que « pour l'ordinaire, on ne sait pas le français » : « on compte en notre pays dix lectrices pour un lecteur, et vous connaissez mieux que moi la pauvreté d'études et de lectures qui caractérise la bourgeoisie française, son ignorance crasse » (Muhlfeld 1896 : 76).

L'art n'est pas destiné à tous : face à la disparition des structures sociales qui assuraient la réception de leurs œuvres, les écrivains mettent en place des communautés à la fois sociales et interprétatives dans lesquelles une nécessaire initiation pose les bornes du groupe pour lequel on écrit. Les réunions sociales, comme les mardis de Mallarmé, servent ainsi de vitrines et de lieux de perpétuation d'une communauté d'interprétation donnée : là se recrutent les critiques, là naissent les vocations. Ces cercles fonctionnent sur le modèle de l'initiation mystique : il faut se montrer capable de lire les textes obscurs des pairs, c'est-à-dire de montrer sa connaissance des règles de leur espace littéraire, pour être accepté en leur sein. Les structures sociales mises en place par les écrivains symbolistes ne seraient alors que des moyens de recréer ou d'imiter les conditions de la sociabilité confidentielle de l'Ancien Régime, pour instituer une relation directe, non médiatisée, entre auteurs et lecteurs dans des sortes de cénacles<sup>6</sup>. La distance entre l'écrivain et le grand public, imposée de l'extérieur, devient un choix : on écrit entre soi, et le meilleur lecteur d'un écrivain symboliste sera un autre écrivain symboliste. Cette contrainte explique le recours fréquent à la mise en abyme : les héros deviennent des littérateurs ; leur quête, celle d'une œuvre parfaite, dans une forme de « roman autocritique » (Michelet-Jacquod 2008 : 30). *Sixtine* de Remy de Gourmont, *Paludes* de Gide, récits autoréférentiels qui mettent en scène l'écriture, sont destinés avant tout à des écrivains-lecteurs.

## 2. *Le canon*

La communauté symboliste ne se limite cependant pas aux écrivains qui participent aux revues, qui éditent chez certains éditeurs comme le Mercure de France ou la Revue blanche : ce n'est pas uniquement un espace social, mais également un espace imaginaire, fondé par et dans les textes par la définition d'un canon d'œuvres et de maîtres parfois morts depuis longtemps.

---

<sup>6</sup> Pour Vincent Laisney, le cénacle est « une structure répondant à la nécessité, dictée par les nouvelles lois du champ, de s'associer entre écrivains et artistes pour résister aux pressions exercées par les instances dominantes » que sont les salons, les académies, l'édition et la presse (Laisney 2007 : 60-61).

Le canon symboliste forme le contexte dans lequel les œuvres sont écrites et lues. C'est toujours par rapport à ces références passées que se placent les livres nouveaux : chaque texte ajouté par un écrivain à la masse des écrits symbolistes ne prend sens que par les échos qu'il génère avec les œuvres antérieures. La plupart des commentateurs font remonter la fondation de ce canon au roman de Huysmans qui paraît en mai 1884 : *À Rebours* présente en effet une constellation d'auteurs qui resteront ensuite les références du symbolisme, tout particulièrement le couple Mallarmé-Verlaine, dignes héritiers de Baudelaire, lui-même interprété à la flamme vacillante de la décadence latine.

L'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire, en 1891, permet de confirmer ce canon, mais aussi de l'affiner, en révélant une certaine redistribution des rôles dans la hiérarchie des maîtres du symbolisme. Ainsi, si l'on constate la constance des références communes du groupe, les noms de Verlaine, Mallarmé, Baudelaire étant cités très fréquemment, ce dernier tend à être remplacé par Villiers de l'Isle-Adam, cité seize fois dans l'enquête et dépassant ainsi l'auteur des *Fleurs du Mal* de quatre occurrences — présence d'autant plus importante que Villiers est le plus souvent cité en corrélation avec Mallarmé et Verlaine, en tant que maître et modèle. Charles Morice affirme ainsi : « Nos maîtres à tous trois [Morice, Régnier et Moréas], ce sont : Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé et Verlaine » (Huret 1891 : 89). Villiers, par son idéalisme teinté d'ésotérisme, voit son rôle dans l'espace littéraire s'accroître, au point d'en devenir lui-même un pôle magnétique. Le rôle de Verlaine est au contraire souvent minimisé dans le discours de certains écrivains importants du mouvement, comme Henri de Régnier.

C'est au sein de ce canon que s'élabore une réflexion sur la crise du sens, née de la restructuration des conditions de la communication littéraire ; c'est en étudiant les œuvres de ces maîtres que l'on peut définir les schèmes de la pensée du mouvement symboliste. C'est donc chez Villiers, chez Mallarmé, chez Remy de Gourmont que l'on peut paradoxalement lire les conditions d'énonciation des discours de la génération symboliste née vers 1870, parce que c'est de leur interprétation qu'elles naissent. Je tenterai donc très rapidement et schématiquement de décrire la scène d'énonciation symboliste telle qu'elle apparaît implicitement dans les textes qui forment le canon de cette communauté — étant bien entendu que lorsque je parlerai d'auteur, de lecteur, de texte, je me référerai à des constructions idéales, des images, et non à des personnes ou à des objets réels.

### 3. *Les conditions de la communication littéraire symboliste*

C'est dans ce contexte que les théoriciens du symbolisme définissent les conditions de légitimation de leur discours. On va le voir, il s'agit en définitive pour eux de valider la distance entre l'auteur et ses lecteurs née de la médiatisation de la littérature pour en faire un outil esthétique et interprétatif, pour proposer une forme de littérature en absolu, un discours qui tiendrait sa légitimité de l'absence même de toute communication directe.

#### a. *Le contact. Villiers de l'Isle-Adam : le phonographe ou la parole orpheline.*

Premier point, le problème du « contact », pour reprendre la terminologie de Jakobson. À l'origine de la crise de la communication littéraire que traverse le XIX<sup>e</sup> siècle, il y a l'expérience d'un décalage irréductible entre l'auteur, son texte et le lecteur. Le contact, qui assure lors de toute communication la relation entre destinataire et destinataire, se fait de façon biaisée ; le texte échappe à son producteur pour être distribué, de façon démultipliée, à des lecteurs anonymes. Cette caractéristique essentielle de la communication littéraire dans une ère de mass-média échappe au premier abord ; c'est une autre invention, celle du phonographe, qui cristallise les réflexions sur la séparation de l'auteur et de son discours. Avant Cros, Gourmont, Schwob ou Jarry<sup>7</sup>, Villiers est l'un des premiers écrivains à prendre réellement la mesure de l'invention du phonographe ou du téléphone ; à tenter de comprendre ce que signifie pour l'homme le détachement de sa voix. C'est dans *L'Ève future*, en 1886, qu'il expose à travers le personnage d'Edison, démarqué de l'inventeur réel, les conséquences de l'avènement du phonographe : il signe une nouvelle ère de la communication et de la relation au langage et à l'esprit. C'est avec le phonographe que devient pour la première fois possible la séparation de la voix et du corps ; non plus sous l'aspect autoritaire et travaillé du livre, mais sous celui de la voix vivante, avec ses inflexions, son caractère immédiat — et pourtant extraite de son contexte premier.

Les réflexions d'Edison, qui ouvrent *L'Ève future*, représentent la première pensée poussée sur ce que signifie réellement cette capacité de séparer la voix vivante de sa source, cette « discontinuité » (Conyngham 1975 : 121 *sqq*). La technique permet la reproduction des

---

<sup>7</sup> Patrick Besnier, dans les notes du *Surmâle* de Jarry (Jarry 1987 : 787), signale l'importance du thème du phonographe à l'époque, de Charles Cros (qui déposa à l'Académie des Sciences en avril 1877 le concept d'un « Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe » de conception semblable à celle de l'appareil qu'Edison mettait alors au point) à Villiers en passant par Gourmont (« Le Phonographe » dans les *Proses moroses* en 1894, publié initialement dans *Le Livre d'Art*, n° 3, juin-juillet et août 1892), qui dédie son texte à « M. Edison (de *L'Ève future*) ». Patrick Besnier ne signale pas l'article de Marcel Schwob, « Le Verbe », datant de 1891 (Schwob 2002 : 851-853). Dans ce texte, Schwob livre les réflexions les plus profondes, après Villiers, sur l'étrangeté de cette voix « immortelle et contemporaine de l'humanité entière ».

discours, démultipliables à l'infini, déplaçables, hors du temps ; l'origine de toute forme peut être occultée à volonté. La technique est une forme d'abstraction, au sens fort du mot : elle abstrait de la réalité des fragments, elle les coupe de leur contexte spatio-temporel, de leur origine, tout en conservant parfaitement ce qui fait leur particularité : le ton de la voix par le phonographe, les ombres et les détails insignifiants par la photographie. Pour la première fois, des éléments qui semblaient entièrement spirituels et non reproductibles peuvent être détachés du réel, mis à part, conservés et rejoués, réactualisés indéfiniment. Or ce que Villiers constate pour le phonographe doit être appliqué à tous les procédés de reproduction ; la littérature elle-même n'est qu'une forme de ce que l'on peut appeler la « parole orpheline », le discours séparé de son émetteur.

Edison constate pourtant une carence dans la reproduction par le phonographe ; il lui manque un aspect essentiel, qui ne peut être reproduit : la façon dont ces sons étaient perçus par les contemporains, leur contexte originel. Après s'être lamenté de la perte définitive de certains bruits énigmatiques décrits par les anciens, qu'il aurait pu enregistrer en inventant plus tôt le phonographe, Edison remarque ainsi que « ce n'est pas eux qui ont disparu, mais bien le caractère impressionnant dont ils étaient revêtus en et par l'ouïe des anciens — et qui, seul, en animait l'insignifiance intrinsèque. Donc, ni jadis ni de nos jours, il ne m'eût été possible de graver exactement des bruits dont la *réalité* dépend de l'auditeur » (Villiers de l'Isle-Adam 1986 : 776). Le décalage entre sens et signe, produit par le phonographe, révèle l'insignifiance profonde de tout énoncé en dehors des réseaux de communication qui l'ont vu naître. Dès lors, le sens ne peut plus être considéré comme un objet inséparable du discours ; il y a autant de sens que de situation de communication, et l'interprétation d'un discours est uniquement le produit d'une compétence de l'interprète : *quelque chose* écoute en nous, et donne sa valeur aux sons, une faculté que Villiers désigne par un mystérieux « CE » : « Mon Mégaphone, même, s'il peut augmenter la dimension, pour ainsi dire, des oreilles humaines (ce qui est déjà un immense progrès, scientifiquement parlant), ne saurait, toutefois, augmenter la valeur de CE qui écoute en ces mêmes oreilles » (Villiers de l'Isle-Adam 1986 : 776). Le signe est vide de tout contenu ; il n'est qu'une trace, un « bruit », en l'absence d'un destinataire capable de le comprendre. Grâce au phonographe, Villiers découvre qu'il n'est de signe que dans une communauté d'interprétation, et que le sens, auparavant garanti par la présence de Dieu — ou de l'auteur —, s'est définitivement absenté. Une forme de *littérature en absolu*, coupée du monde, devient alors possible : le système de communication symboliste doit inventer une méthode pour pallier ce manque de contact, ou pour l'utiliser à son avantage.

b. *L'auteur. Mallarmé : la disparition élocutoire du poète ?*

À cette perte du contact, on peut corrélérer la distanciation de l'auteur que beaucoup désirent après Mallarmé. On a trop glosé la « disparition élocutoire du poète » pour qu'il soit réellement besoin d'y revenir ici en détail, sinon pour préciser à quel point cette prétendue disparition, si elle est une conséquence directe de la perte de contact entre l'auteur et le lecteur dans la situation de communication littéraire née de la mass-médiatisation de la littérature, est également mise en scène et utilisée par les écrivains symbolistes dans leur entreprise pour créer les conditions de la réception de leurs œuvres.

Selon Mallarmé et ses disciples, l'oubli des circonstances de création d'une œuvre est nécessaire pour qu'elle puisse, dans le futur, être lue comme un pur miroir par ses lecteurs à venir. C'est la leçon que retient un auteur comme Robert de Souza, prônant une critique en absolu, qui « rejette tout élément biographique, valable pour le mémorialiste, non pour le poète, dont la vie, loin d'expliquer l'œuvre, la fausse en la ramenant à des causes misérables, alors que le poète est avant tout celui qui se recrée lui-même en beauté. La critique positive s'efface devant les œuvres ; elle les laisse se produire d'elles-mêmes » (Souza 1899 : 15). Pour être légitime, le discours symboliste se doit donc d'effacer son origine : il n'est pas question d'évoquer en préface les conditions de création de son œuvre, de mettre en rapport son texte avec l'actualité. La disparition affichée de l'auteur – qui n'est vraiment qu'un effet d'annonce, tant les divers membres de cette communauté littéraire tiennent à faire voir leurs noms sur les couvertures et dans les sommaires des revues – doit permettre au lecteur de lire en absolu, de réduire le contexte social et biographique du texte au profit d'un contexte purement littéraire, le nom n'étant plus qu'un moyen de se placer dans l'espace des œuvres.

c. *Le lecteur. Gourmont : la paranoïa herméneutique.*

Quant à l'image du lecteur idéal construite par cette communauté littéraire, elle est une conséquence des théories idéalistes développées en grande partie par Remy de Gourmont, à partir des théories de Schopenhauer. Pour Gourmont, le réel n'est que ma représentation : dans un renversement de l'ordre du monde, c'est l'esprit humain qui projette au dehors ses fantasmagories, qui deviennent aussi réelles, aussi palpables que l'univers. C'est ce que Raitt nomme « l'illusionnisme » (Raitt 1965), la projection de la pensée dans la réalité, qui apparaît déjà chez Villiers. Au centre de l'idéalisme de l'auteur de *L'Ève future*, il y a l'illusion, la projection par la monade humaine de ses fantaisies sur les parois de sa prison :



Donc, n'oubliez plus que nous ne voyons des choses que ce que leur *suggèrent* nos seuls yeux ; nous ne les concevons que d'après ce qu'elles nous laissent entrevoir de leurs entités mystérieuses ; nous n'en possédons que ce que nous en pouvons éprouver, chacun selon sa nature ! Et, grave écureuil, l'Homme s'agite en vain dans la geôle mouvante de son MOI, sans pouvoir s'évader de l'Illusion où le captivent ses sens dérisoires ! (Villiers de l'Isle-Adam 1986 : 839-840)

Dans ce monadisme total, l'homme ne fait plus un avec l'univers ; il n'est plus qu'un projecteur d'images qu'il croit être la réalité. L'art même selon Gourmont « n'est que la faculté d'objectiver en un simulacre la représentation individuelle du monde » (Gourmont 1890 : 75-76) ; c'est une forme particulière d'illusionnisme. Si l'auteur peut s'absenter de son œuvre, si la voix peut être séparée du corps qui la prononce, la totalité des expériences humaines perd toute garantie de réalité. L'interprétation n'est donc elle-même qu'une forme d'illusionnisme : le lecteur projette sur l'œuvre uniquement ce qu'il contient déjà en lui ; le monde n'est qu'une coquille vide, une forme illusoire. Tout le poids de l'interprétation repose désormais sur le lecteur : face à la disparition de l'auteur, face à l'effacement des mécanismes sociaux de légitimation du sens d'un texte, il ne lui reste plus que la foi en ses propres capacités pour produire du sens.

La conséquence de cette distanciation de l'auteur et du lecteur est la promotion d'une forme de « paranoïa interprétative ». Habitué aux « mentalités complexes », adepte de « l'anatomie littéraire », Entragues, le héros de *Sixtine* de Gourmont, est ainsi conscient de porter en lui les symptômes d'une maladie de l'interprétation qui tend à voir partout des signes d'une cohérence d'ordre supérieure, à faire de chaque objet du monde une allégorie :

Prosateur strict et toujours à la quête du mot juste, jeune ou vieux, rare ou commun, mais de signifiante exacte, il s'imaginait que tout le monde parlait comme il écrivait, quand il écrivait bien. C'était de bonne foi qu'il s'entêtait à réfléchir, arrêté soudain par une inquiétude en face de tels mots de conversation, vêtements de vanités pures. La conscience de ce travers ne l'en avait pas guéri, ni la punition de se répéter après chaque faute, ce *meâ culpâ*, arrangé d'après Goethe à son usage personnel : « Quand il entend des mots, Entragues croit toujours qu'il y a une pensée dedans. » (Gourmont 1890 : 10-11)

Entragues est prisonnier d'un monde fondé sur le système de communication symboliste. Dans cet univers sans transcendance, tout objet peut être interprété comme une parole orpheline ; toute chose peut être lue comme un signe caché : c'est le règne du signe autoréférentiel omniprésent.

Le lecteur symboliste de la fin de siècle, tout puissant en théorie, est donc accablé de ce fardeau : condamné à ne connaître que ce qu'il déforme, à fonder le sens sur un acte de foi, il

est présenté comme la victime d'une forme de paranoïa herméneutique qui assure aux écrivains une réserve infinie d'interprétations.

*d. Le texte. Huysmans : la synthèse alchimique.*

Sans auteur, offert à un lecteur aux mécanismes d'interprétation surdéveloppé, le texte doit par conséquent se présenter comme un objet susceptible de toutes les interprétations, un jouet destiné à être lu en absolu, fragment suggestif qui n'arrête pas la lecture à un sens univoque mais se montre capable de résister au lecteur, de contenir dans une forme resserrée une multiplicité de sens. Les auteurs symbolistes insistent sur le caractère synthétique du texte, produit d'une sorte d'alchimie, d'un effacement de tous les éléments contingents pour proposer au lecteur un objet parfait, fermé sur lui-même, auto-suffisant.

L'un des textes fondateurs de la sémantique symboliste se trouve dans *À Rebours*. Dans le chapitre XIV du roman — pour lequel Huysmans avait demandé à Mallarmé certains poèmes qu'il ne possédait pas —, des Esseintes, l'anti-héros, ne se contente pas de définir la bibliothèque idéale de l'esthète symboliste ; il explique également en quoi l'œuvre de Mallarmé peut être conçue comme une alchimie du verbe, une synthèse miraculeuse aux sens démultipliés :

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.

Cela devenait une littérature condensée, un coulis essentiel, un sublimé d'art [...]. (Huysmans 1978 : 220)

Les longues analyses sont une insulte faite aux méthodes d'interprétation du lecteur symboliste. Seule compte la capacité de l'œuvre d'art à laisser ce lecteur songer librement et dérouler ses rêveries ; la valeur d'un texte devient proportionnellement inverse à sa longueur : « On veut en faire moins (moins long, moins ample) pour dire plus et pour que chaque phrase soit le foyer de la quintessence romanesque » (Bertrand *et al.* 1996 : 47).

Le signe prend alors un caractère *polysémique* : livré comme séparé de son contexte, isolé de son auteur, le texte symbolique se présente comme un signe lisible selon une multitude de

perspectives qui ne s'excluent pas. Pour être légitime, l'œuvre symboliste devra donc être le plus court possible, refusant les analyses, les grandes descriptions, devenant elle-même un fragment séparé de son origine et un foyer de significations multiples.

Le schéma de la communication symboliste, tel qu'il est construit dans les textes du canon des années 1890, ressemble en définitive étrangement à un schéma de *non-communication*. On constate une coupure radicale entre d'une part le monde référent et l'homme, et d'autre part entre le destinataire et le destinataire : le contact est problématique, la référence biaisée. L'auteur synthétise un monde qu'il déforme, monde qu'il ne connaît que de façon subjective, n'en étant lui-même qu'un lecteur parmi d'autres. À partir de cette expérience incommunicable, il offre au lecteur une œuvre dont il se détache. Le lecteur lit le texte de la même manière qu'il reçoit le monde : uniquement selon ses déterminations singulières, en multipliant les interprétations possibles. La crise sociale de la communication littéraire est donc intériorisée dans la métascénographie du discours symboliste, offrant aux littérateurs un moyen *d'utiliser* le décalage entre l'auteur et le public pour créer de nouvelles façons de lire. Les théories idéalistes créent les conditions d'une rhétorique de la suggestion par le retrait des contingences biographiques, la création d'un texte auto-référent, l'attente d'un lecteur paranoïaque et la valorisation de la polysémie. Nous avons donc bien affaire à un *système* de communication, dont les éléments sont co-déterminés : l'éloignement de l'auteur permet l'isolement du texte, qui autorise une lecture paranoïaque ; l'absence de contact entre l'auteur et le lecteur, de contrainte, devient une condition déterminante de l'effet suggestif du texte. Ce ne sont donc pas les conditions sociales qui définissent directement le contexte du discours, mais les conditions sociales telles quelles sont réinterprétées, imaginées, transfigurées, voire niées, dans un ensemble de schèmes directeurs qui définissent les conditions de possibilité du discours dans une communauté donnée.

### **Bibliographie**

BERG, C. 1990. « Aristocratie, exil et décadence : Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain ». In *La littérature fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international sur la littérature fin de siècle. Luxembourg : Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée, p. 61-72

BERTRAND, J.-P., M. BIRON, J. DUBOIS & J. PAQUE. 1996. *Le Roman célibataire*. D'À rebours à Paludes. Paris : Corti

- CITTI, P. 2000. *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*. Paris : Éditions des Cahiers intempestifs
- CONYNGHAM, D. 1975. *Le Silence éloquent. Thèmes et structures de l'Ève future de Villiers de L'Isle-Adam*. Paris : Corti
- GOURMONT (de), R. 1890. *Sixtine*, Paris : Albert Savine
- HURET, J. 1891. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Bibliothèque Charpentier
- HUYSMANS, J.-K. 1978. *À Rebours*. Paris : GF-Flammarion
- JARRY, A. 1987. *Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Gallimard
- LAISNEY, V. 2007. « De l'amitié littéraire à la sociabilité cénaculaire. Mallarmé et les "Mardis" de la rue de Rome ». In *Amitié et création littéraire*, Actes du colloque international de Bourges. Paris : Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier, p. 57-75
- MALLARMÉ, S. 2003. *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard
- MARCHAL, B. (éd.). 1998. *Stéphane Mallarmé*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne
- MICHAUD, G. 1947. *Message poétique du symbolisme. L'aventure poétique, la révolution poétique, l'univers poétique, la doctrine symboliste*. Paris : Nizet
- MICHELET-JACQUOD, V. 2008. *Le Roman symboliste. Un art de l'« extrême conscience »*. Genève : Droz
- MUHLFELD, L. 1896. « Sur la clarté ». In *La Revue blanche*, n° 75. Paris : Éditions de la Revue blanche, p. 73-82
- RAITT, A. W. 1965. *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*. Paris : Corti
- SCHWOB, M. 2002. *Œuvres*. Paris : Les Belles Lettres
- SOUZA (de), R. 1899. *La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental*, Paris : Mercure de France
- VAILLANT, A. 2002. « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle ». In *Lieux littéraires / La Revue*, n° 5. Montpellier : Université Paul-Valéry, p. 81-105
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (de), A. 1986. *Œuvres Complètes*, t. I. Paris : Gallimard