Neurophysiologie de l'inspiration : un chapitre des relations entre science et littérature autour de 1900

Autor(en): **Piccand, Marc**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Gesnerus : Swiss Journal of the history of medicine and sciences**

Band (Jahr): **59 (2002)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **13.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-520794

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Gesnerus 59 (2002) 55–86

Neurophysiologie de l'inspiration: un chapitre des relations entre science et littérature autour de 1900*

Marc Piccand

> Le médecin qui n'a pas conscience de son ignorance sera nécessairement orgueilleux et infatué de son faux savoir; il sera audacieux dans sa pratique et traitera ses malades suivant son inspiration personnelle, c'est-à-dire suivant toutes les fantaisies qui lui passeront par la tête.
> (Claude Bernard, *Principes de médecine expérimentale* [œuvre posthume], 1878)

Summary

How does the literary inspiration phenomenon find an explanation around 1900? As an unexpected glimpse of imagination, is inspiration opposed to the idea of making? Does the individual attend as a passive spectator the work of his motive system or is he its master? Can we suppose that the opposition between automatic and self-willed language is legitimate?

By investigating models of physiological psychology, which are focused on the brain and the nervous system, we will try to answer these questions. And by reading some doctor's, neurologist's and philosopher's writings, we will go in search of a concrete representation of the literary inspiration phenomenon. Indeed, if inspiration is a process which results from an organic motive combination, as several scientists seem to consider, it should be visible enough to have its own physiological model.

* Cet article a été réalisé dans le cadre d'un assistanat de recherche à l'Institut d'Histoire de la Médecine et de la Santé Publique de Lausanne. Nous tenons à remercier tout particulièrement le Professeur Vincent Barras sous la direction duquel se sont effectuées les recherches, et sans l'appui duquel cet article n'aurait probablement pas vu le jour. Une première version de l'article a été communiquée le 18 septembre 1999 lors du congrès d'Histoire de la psychiatrie intitulé «Neurosciences et psychiatrie: par-delà les frontières» (Zurich 14–16 septembre 1999 – Lausanne 17–18 septembre 1999). Une seconde version en a été donnée le 9 janvier 2001 dans le cadre du séminaire sur l'Histoire de la psychiatrie de l'Institut d'Histoire de la Médecine et de la Santé Publique de Lausanne.

Marc Piccand, Institut romand d'histoire de la médecine, 1, chemin des Falaises, CH-1005 Lausanne.

We shall nevertheless see that the investigation of these models reveals interests which largely overstep the bounds of science. Thus, between rigour and dreaming, illness and health, neurological physiology and creation, we realise that the literary inspiration phenomenon does not find its place among the positive facts.

Résumé

Comment s'explique au tournant du XXe siècle le phénomène d'inspiration littéraire? En tant qu'apparition subite d'une vision de l'imagination, l'inspiration s'oppose-t-elle à l'idée de fabrication? Le sujet assiste-t-il en spectateur passif au jeu de son appareil moteur, ou en est-il indiscutablement le maître? Peut-on supposer légitime l'opposition exprimée entre un langage dit automatique et un langage volontaire?

C'est en examinant les modèles scientifiques que propose la psychologie physiologique de l'époque, centrée autour du cerveau et du système nerveux, que nous tenterons de répondre à ces questions. A l'aide de textes de médecins, neurologues et philosophes, nous partirons en quête d'une représentation concrète du phénomène d'inspiration littéraire. Car en effet, si l'inspiration est un processus qui résulte d'une combinaison motrice au sein de l'organisme individuel, comme le pensent de nombreux scientifiques, il nous semble qu'elle devrait être suffisamment «visible» pour avoir son propre modèle physiologique.

Nous verrons cependant que l'exploration de ces modèles met au jour des enjeux qui dépassent amplement les bornes de la science. Il est vrai qu'entre rigueur et rêverie, maladie et santé, neurophysiologie et création imaginaire, tout porte à croire que le phénomène d'inspiration littéraire ne trouve pas sa place au catalogue des réalités positives.

Dans un article qu'il intitule «Une physiologie de l'inspiration poétique», Jackie Pigeaud cherche «un pont [...] qui mette en relation l'essence de la poésie et l'organisme du poète»[1]. Il le trouve dans un des *Petits traités d'histoire naturelle* d'Aristote, qui montre que la poésie est liée au corps et, en tant qu'art de la métaphore, fonction de la force de l'humeur bile-noire. Pigeaud en tire les conclusions suivantes:

1 Jackie Pigeaud, «Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'humeur au trope», *Les Etudes classiques*, T. XLVI (1978) 26.

> La nouveauté, le coup de génie d'Aristote, est de lier au corps, à l'humeur, un trope spécifique, la métaphore. L'avantage est sans doute de relier une idée précise de la poésie à une conception précise de la physiologie.[2]

Par analogie avec le tir des archers, pensé en rapport avec la force, la distance et la qualité du trait, le trope – l'essence de la poésie – trouve sa plus juste expression dans la crase mélancolique. La physiologie de l'inspiration poétique peut ainsi être envisagée, selon l'auteur, à l'aune d'une simple constatation: le tempérament métaphorique est le tempérament mélancolique.

En empruntant l'intitulé de l'article de Pigeaud centré sur l'Antiquité pour en faire un objectif de recherche, nous nous poserons la question suivante: comment s'exprime au tournant du XXe siècle, c'est-à-dire à une époque où le cerveau devient la caution d'une psychologie à visée scientifique, d'une psychologie physiologique, l'explication du phénomène d'inspiration littéraire? Toutefois, contrairement à Pigeaud, nous ne chercherons pas un pont qui mette en relation l'essence des productions dites inspirées – les œuvres elles-mêmes – avec l'organisme de l'individu. Il semble en effet difficile, à l'époque qui nous intéresse, d'obtenir une définition spécifique de la littérature au sens où Aristote en donnait une de la poésie dans sa *Poétique*. Sans compter que le philosophe et son école sont à l'origine d'une très vaste littérature médicale et philosophique qui scelle les rapports entre physiologie et créativité[3]. Aristote ne fournissait-il pas lui-même tous les éléments d'une équation (avec d'un côté de l'égalité la médecine, et de l'autre la création artistique), supprimant ainsi les inconnues dont la valeur doit habituellement être trouvée?

Notre cas n'est évidemment pas celui du savoir composite d'un seul homme, même s'il existe un lien probable entre le travail des auteurs que nous aborderons et la problématique aristotélicienne. Couvrant une période d'environ trente ans (1880–1910), nous tenterons donc d'examiner les modèles neurophysiologiques du processus d'inspiration dans les limites de leur représentation scientifique. Le fait que l'inspiration soit ici considérée dans les bornes de l'organisme individuel donne d'ailleurs au terme de processus

2 Pigeaud 1978, 29.

3 Voir à ce sujet le *Problème XXX*, dans la présentation duquel Jackie Pigeaud déclare: «Il existe des textes qui ne se signalent ni par leur style, ni par leur longueur, ni par la densité de la pensée. Pourtant leur éclat ne s'altère pas. L'un des grands mystères de ces ouvrages est qu'ils nous sont d'abord parfaitement hermétiques. Ils sont en effet inscrits dans une culture disparue. Et pourtant, un sentiment de familiarité nous lie à eux. Ils nous disent des évidences, ou plutôt des idées que nous avons reçues nous ne savons plus d'où. Ils nous rapportent des lieux communs de notre culture à nous, et nous forcent à un travail d'archéologie de l'imaginaire culturel. A ce trésor appartient le fameux *Problème XXX* et son attaque qui résonnera à travers les siècles» (Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie* [Paris 1988] 9–10).

toute son importance: lorsqu'on le considère dans son acception anatomique, il signifie progrès, prolongement d'un organe. De la sorte, l'inspiration en tant que processus acquiert une supposée matérialité, ce qui lui permet d'être observée du point de vue de la physiologie.

Il apparaît donc que notre recherche traque les représentations concrètes d'un phénomène abstrait – pour ne pas dire absent. Elle s'inspire de deux articles que Jean Starobinski consacre à l'imagination: «Jalons pour une histoire du concept d'imagination» et «Sur l'histoire des fluides imaginaires»[4]. Elle s'en inspire dans la mesure où, tout en en resserrant le propos, l'objectif reste identique. Car en esquissant à grands traits l'histoire de la notion d'imagination dans ses liens avec la littérature, puis en passant en revue l'explication de la transmission, du passage «(d'une excitation, d'une ‹idée›, d'une volonté, d'une émotion, d'une énergie, etc.)»[5] d'un point à l'autre de l'appareil nerveux, l'auteur s'intéresse à des modèles scientifiques. Ce qui est aussi notre cas. Ces modèles, il les qualifie en divers endroits de «conjecture explicative», d'«imagination matérielle», d'«extrapolation imaginative», ou encore de «rêverie matérialisante». Et Starobinski de montrer que la notion de fluide, offrant une disponibilité métaphorique sans égale, est une figure qui justement permet d'établir ces modèles[6].

En tentant d'appréhender l'image que la psychologie physiologique donne du processus d'inspiration littéraire, notre objectif est similaire – répétons-le. Nous ne disposons toutefois pas d'une image aussi accueillante que celle du fluide, au point d'en faire la pierre d'achoppement et le point de départ de notre recherche. C'est pourquoi il semble préférable de choisir la démarche inverse, qui nous conduit d'un phénomène (l'inspiration) à sa représentation symbolique (le modèle scientifique).

Dans les investigations de cette recherche, nous nous sommes également trouvés au cœur de l'ouvrage que Marcel Gauchet consacre à *L'inconscient cérébral*. Apparaissant comme indispensable, ce travail montre comment l'inconscient trouve l'une de ses bases d'accréditation dans les nouveaux modèles de l'esprit résultant des découvertes sur le système nerveux et les

4 Ces deux articles se trouvent dans Jean Starobinski (éd.), *La relation critique* (Paris 1970).
5 Starobinski 1970, 201.
6 Sur l'attrait que représente la notion de fluide, Starobinski renvoie à *La formation de l'esprit scientifique* de Gaston Bachelard (Paris 1938), et plus particulièrement au chapitre sur «l'obstacle substantialiste». Il est important de noter ici que le livre de Bachelard, dont une des thèses vise à démontrer la suprématie de la connaissance abstraite et scientifique sur la connaissance première et intuitive, nous sert également de référence. Nous y reviendrons.

réflexes dans la deuxième moitié du XIXe siècle. En quête d'une explication scientifique de l'inspiration littéraire, nous avons dû emprunter la voie de ces mêmes découvertes. Et à l'instar de l'auteur, nous avons cherché à percevoir les mécanismes internes, tels que décrits par la neurophysiologie, d'une manifestation qui semble transgresser le donné sensible: l'inconscient cérébral pour Gauchet, le phénomène d'inspiration en ce qui nous concerne.

Ce n'est pas tout le mérite de l'ouvrage de Gauchet. L'inconscient cérébral, qu'il pose à la racine des spéculations sur l'inconscient tout court, traduit la ruine des fondements de l'idée de sujet. Et cette ruine s'alimente à la base de la physiologie nerveuse:

> Nous avons donc un fait premier, que nous pouvons restreindre aux dimensions d'un minuscule fait linguistique: l'introduction du terme d'inconscient, de la part des neurophysiologistes, dans la description du fonctionnement de l'esprit humain. Cela sur la base d'une unification fonctionnelle de l'axe cérébro-spinal et d'une extension au cerveau des processus réflexes mis en évidence au départ sur la seule moelle épinière. [...]
> Le nouveau modèle du fonctionnement cérébral n'a pas créé une représentation consistante de la part inconsciente de l'être humain. Mais en revanche, il a très efficacement sapé les bases de la représentation classique du sujet conscient et de sa puissance volontaire. Et c'est là qu'est l'important: dans ce travail du négatif, dans le doute de la sorte instillé, dans la dissolution opérée à la racine de l'image établie de l'homme maître et possesseur de lui-même.[7]

Figurent également au rang des références les travaux de Jacqueline Carroy. Dans une enquête de dimension anthropologique et culturelle, l'auteur montre le relief particulier que prend l'inspiration littéraire à la fin du XIXe siècle pour la psychologie en France. Elle insiste sur l'engouement particulier qui naît autour du cerveau des littérateurs, et sur la manière dont la création, le surgissement des idées, ont fait l'objet d'une véritable enquête scientifique. Mais Carroy soutient surtout, dans une perspective inattendue, que la psychologie scientifique s'est instaurée comme une discipline «ancrée [...] dans un territoire mixte, entre les lettres et les sciences, entre celles-ci et la fiction»[8].

En effet, si elle prétend qu'au moment de s'institutionnaliser la psychologie se constitue, autour de l'esprit positif, à partir d'une alliance entre philosophes et médecins, elle souligne également le fait suivant:

> On oublie souvent de dire que nombre d'entre ces docteurs [dont il est question ci-dessus] étaient quelque peu littéraires, nostalgiques des philosophes ou des poètes qu'ils auraient pu être. A la fascination des uns pour les sciences a répondu celle des autres pour les lettres. Une hybridation psychologique a réussi à partir du moment où des savants épris d'autre chose

7 Marcel Gauchet, *L'inconscient cérébral* (Paris 1992) 30–32.
8 Jacqueline Carroy, *Les personnalités doubles et multiples* (Paris 1993) VII.

que de sciences ont rencontré des philosophes épris d'autre chose que de philosophie, êtres amphibies réunis autour du projet, lui même peu ou prou amphibie, comme on vient de le voir, d'une psychologie scientifique.[9]

L'importance de la thèse que soutiennent les études de Carroy est pour nous capitale. Car elle place l'histoire de la psychologie au carrefour de plusieurs histoires, notamment entre sciences, littérature et théâtre. Surtout, d'après l'auteur, «elle met en jeu [...] des débats sur des concepts et l'élaboration de méthodologies, mais aussi des subjectivations»[10]. Et notre exploration du processus d'inspiration littéraire – nous le verrons plus loin – s'achemine elle aussi vers la constatation d'une histoire hybride et retorse.

Enfin, dans *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Frédéric Gros met au jour les discussions et controverses suscitées par l'étude d'un domaine situé entre discours psychiatriques et propos artistiques. Epluchant la littérature aliéniste de 1859 à 1907, l'auteur met en évidence les théories psychiatriques en vigueur à l'époque. Bien entendu, il s'agit pour nous d'une exploration intéressante dont nous profiterons pleinement, notamment la richesse des archives consultées pour la deuxième partie de l'ouvrage sur l'«histoire du génie malade». Mais le point retenant le plus notre attention s'attache à l'amalgame entre folie et inspiration, auquel Gros trouve les explications suivantes: la chute des écrivains célèbres dans la folie[11], l'émergence de figures romanesques en tant que véritables observations cliniques et la rencontre de la psychiatrie avec un art de la folie.

Bref, les références sont nombreuses[12], mais aucune ne semble aborder l'inspiration littéraire comme la résultante d'une combinaison mécanique, comme un fait second. D'ailleurs aucun travail, si l'on excepte l'article de Pigeaud, ne s'attelle à la problématique de l'inspiration tout court[13].

Or donc, il nous paraît intéressant d'aborder aujourd'hui les modèles physiologiques de l'inspiration littéraire pour différentes raisons. Tout d'abord, il s'agit d'un phénomène qui, des énergies indécomposables du vitalisme romantique, accède subitement aux formules physico-chimiques du rationa-

9 Carroy 1993, IX.
10 Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets* (Paris 1991) 31.
11 Voir également sur ce point Carroy 1991.
12 Nous n'avons pas mentionné l'ouvrage de Philippe Artières, *Clinique de l'écriture. Une histoire du regard médical sur l'écriture* (1998), qui cherche à montrer, dans la période de 1850 à 1914, comment et pourquoi la médecine s'est saisie de l'écriture des déviants pour en faire un objet de vérité.
13 Tout au moins selon les limites du dépouillement historiographique que nous avons effectué.

lisme scientifique en vigueur en France à la fin du XIXe siècle. L'inspiration, captive de la nature dans son entier, quitte un jour la trame invisible du monde pour en intégrer la trame visible et être appréhendée dans les bornes de l'organisme individuel. Ce fait nous semble capital. Et même s'il nous paraît impossible, et à vrai dire peu fructueux, d'essayer de localiser un éventuel «passage», un «saut» de l'inspiration d'une conception à l'autre (grossièrement de la philosophie de la nature à la philosophie de la connaissance), l'événement – ou l'avènement – n'est pas sans intérêt.

Ensuite, à un niveau plus sémantique, mais toujours dans un même ordre d'idée, il saute aux yeux de celui qui les approche que «neurophysiologie» et «inspiration littéraire» sont deux termes aux traditions opposées. C'est pourquoi leur réunion au sein d'une même entité explicative ne peut, pour cette raison, se réaliser en excluant totalement l'une de ces deux traditions. Expliquons-nous: à partir du moment où l'enthousiasme d'antan est envisagé par la psychologie comme une production du cerveau, il perd naturellement de sa spécificité, due justement à sa tradition (mouvements de l'âme causés par une insufflation divine comparée à l'insufflation qui introduit l'air dans la poitrine ...). Partant, l'inspiration devient une notion labile qui abandonne ses origines et perd consistance. Ambivalente et indécise, elle ne peut dès lors répondre aux exigences d'un véritable concept scientifique. Ceci d'autant plus que son explication est cousue de préoccupations diverses et d'analogies avec d'autres phénomènes.

Enfin, si l'on prête attention à la terminologie des disciplines qui étudient les productions du cerveau, nous voyons presque toujours apparaître le souci d'une continuité substantielle de l'esprit. Car en plus d'être le siège de l'inspiration, le cerveau en est l'agent. Dans l'épaisseur de ses couches, il laisse poindre l'illusion «concrète» des mécanismes de l'inspiration littéraire. Il offre à la loupe des scientifiques, en quête de preuves manifestes, la réalité physiologique d'un phénomène absent. Autrement dit, il donne à voir la clarté d'une image qui, au bout du compte, ne traduit que la virtualité d'une notion usurpée – nous l'avons dit plus haut. En intégrant le monde scientifique, l'inspiration ne livre que son enveloppe et abandonne son contenu à des principes d'explication qui transgressent les bornes de la science.

Le résultat en est le suivant: en dépit de la précision du vocabulaire, de l'abondance des exemples et de la minutie des observations, les scientifiques développent une perspective toujours plus large autour du phénomène d'inspiration littéraire. Cette perspective, après avoir traversé les lames du microscope, après s'être exprimée en termes de flux nerveux ou d'onde vibratoire, s'attache de plus en plus à des questions qui approchent celles de la métaphysique. Plus abstraites, et même abyssales, ces questions entament les

problèmes du libre-arbitre et du déterminisme, de la maladie et de la santé, du rêve et de l'état de veille. La fatalité quasi organique de l'inspiration en viendrait-elle à interroger la réalité du monde? Il faut le croire. Et telle est notre hypothèse.

Car, ne trouvant pas de modèle physiologique satisfaisant, l'inspiration littéraire dérive vers de nombreuses analogies et déborde de son champ d'étude. Elle en déborde même au point d'en faire vaciller la science du côté de l'imaginaire, qui lui est le propre de son champ d'application, la littérature justement. Examinons donc comment ce phénomène, ce processus, entraîne ceux qui l'envisagent avec l'étroitesse d'une fatalité organique vers des conjectures tout autres. Et citons à nouveau Carroy, pour qui le philosophe Hyppolite Taine creuse en 1870, avec *De l'intelligence*, les fondements d'une discipline en plein essor institutionnel:

> Tout à la fois la psychologie tainienne se revendique comme objective, car elle entend se fonder sur des faits rien que des faits et s'arrimer à une physiologie, et elle promeut un monde qui mime celui du rêve. Elle joue sur les deux tableaux – qui se renforcent et se mêlent – d'un réalisme scientifique empiriste à l'extrême, et d'un réalisme hallucinatoire. Taine fixe le territoire épistémologique et philosophique équivoque que sillonnera le psychologue fin de siècle tout à la fois objectiviste et rêveur.[14]

L'inspiration: une manifestation automatique de type inférieur?

Dans le numéro du 20 juin 1910 du *Journal de neurologie*, le Dr Boulenger publie un article qu'il intitule «Poésie et Démence». Le rapprochement de l'art et de la maladie n'est à ce jour pas nouveau. La force d'imagination commune aux dégénérés et aux poètes fait l'objet d'un nombre de travaux considérable depuis plus de vingt ans. De la valeur diagnostique attribuée aux dessins et écrits d'aliénés à partir du dernier quart XIXe siècle[15], en passant par *L'homme de génie* de Cesare Lombroso en 1889, pour finir avec la casuistique établie autour de l'inspiration morbide dans les années trente, l'analyse du processus créatif n'échappe pas à l'analogie: le génie est parent de la folie.

Mais là n'est pas tout à fait notre propos. Même si cette analogie est le premier symbole probable d'une des conjectures vers lesquelles dérivent les scientifiques s'intéressant à l'inspiration. Si nous nous référons à l'article de Boulenger, donc, c'est qu'il regroupe les différents composants d'une perception consensuelle de l'inspiration littéraire autour de 1900. Examinons ce premier extrait:

14 Carroy 1993, XIII.
15 Voir Frédéric Gros, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique* (Paris 1997).

> La maladie réalise souvent pour l'observateur de véritables expériences de physiologie chez l'homme. Par elles, nous parvenons mieux à saisir quelles sont les conditions nécessaires à telle ou telle fonction de l'organisme ou même d'un organisme déterminé. [...]
> Mais pour bien ressentir le charme d'une œuvre d'art, il faut pouvoir créer en soi des états spéciaux. De même pour créer une œuvre d'art, il faut être dans un état cénesthésique spécial.
> La sensation qui éclot en nous peut être une sensation très générale, très vaste, très intense et donnant une impression de grandeur et d'unité; ou bien elle peut être vague et comme dans un demi-rêve, voir la dissociation mentale dominer. Dans ce dernier cas, la pensée passe d'un objet à un autre, d'événement en événement, de souvenir en souvenir, avec cette facilité, cet état d'euphorie si connu de la rêverie.
> Le poête n'est-il pas appelé un rêveur? le poête ne reste-t-il pas figé durant de longs moments dans la contemplation de sensations internes ou externes, d'idées ou de pensées, faisant abstraction des autres sensations, des autres événements? Cet état est caractérisé par le repos presque total du corps et l'activité presque unique du cerveau. Parfois, on peut rêver en marchant, mais en général la rêverie n'est la plus intense qu'au repos, dans un état d'espèce de catatonie normale.
> S'il existait donc une maladie mentale provoquant cette euphorie vague, ou bien cette attention à l'activité d'un seul sens pour ainsi dire, cette maladie mentale créerait en nous des prédispositions à la rêverie et à la poésie.[16]

Ainsi voit-on apparaître de nombreux éléments qui, malgré leur caractère reconnu pour l'époque – pour ne pas dire ordinaire –, sont importants à souligner.

En premier lieu, la création semble répondre à un état spécifique de la sensibilité interne, un «état cénesthésique spécial». Pour capter ses propres sensations, ses idées ou ses pensées, le créateur doit à la fois se plonger dans un état particulier, qu'il vit de l'intérieur par la cénesthésie, et à la fois le contempler, le vivant cette fois-ci de l'extérieur – si l'on peut dire – par l'activité des sens. D'emblée, la création se définit par des conditions en marge de l'état normal. Pour créer, il faut avant tout créer en soi, au niveau physiologique.

Deuxièmement, lorsqu'une sensation éclôt – pour faire pâture à l'inspiration –, elle peut soit donner «une impression de grandeur et d'unité», soit se rapprocher du rêve et de la dissociation mentale. Dans ce second cas, il est probable que le langage du poète en train de créer se refuse à obéir au contrôle exercé par la raison. Boulenger parle d'un état d'euphorie propre à la rêverie.

Troisièmement, ce même état dont il est question se caractérise par «le repos presque total du corps et l'activité presque unique du cerveau». Comme si l'émergence de l'inspiration dépendait du stade le plus accompli du désintérêt, de la passivité auquel l'esprit humain puisse parvenir. Comme si la catatonie, par l'inertie mentale et motrice qu'elle provoque, favorisait l'éclosion inopinée des idées.

16 Boulenger, «Poésie et Démence», *Journal de neurologie,* 20 juin (1910) 221.

Et enfin, pour créer, les prédispositions nécessaires à la rêverie et à la poésie semblent être analogues à celles de la maladie mentale. Nous les disons analogues – sans faire d'équivalence entre maladie et création – dans le sens où Boulenger, en tant qu'observateur, considère que des expériences de physiologies sont réalisées par la maladie, et qu'elles permettent de «saisir quelles sont les conditions nécessaires à telle ou telle fonction de l'organisme».

Sans entrer dans les mêmes détails de l'observation, et avec la manière péremptoire de celui qui parle probablement de sa propre expérience, Oskar Panizza offrait vingt ans plus tôt un regard similaire sur le processus créatif. Auteur prolixe et médecin aliéniste ayant sombré lui-même dans la folie, il prononce à Munich une conférence intitulée «Génie et folie». Il y déclare les faits suivants:

> L'appréhension de l'œuvre d'art est, chez le génie, indépendante de la volonté, voire s'oppose à elle; acte étranger à notre libre-arbitre, situé en dehors de la sphère du bon vouloir, c'est une forte stimulation de l'activité intuitive du cerveau. [...]
> L'idée géniale est un cadeau, offert à titre gracieux par la disposition d'esprit du moment – un don subit, inopiné et fortuit qui, paraissant venir du dehors, surprend l'intéressé lui-même.[17] [...]
> On peut donc dire qu'il n'y a pas de disposition au génie sans l'apparition autochtone d'une vision de l'imagination ou d'une pensée.[18]

A dix ans d'intervalle des deux auteurs précédents, Paul Chabaneix – pour achever d'illustrer la manière dominante de percevoir l'inspiration – publie en 1897 un ouvrage de physiologie cérébrale intitulé *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*. Il y défend la thèse selon laquelle le subconscient intervient de manière prépondérante dans la création inspirée. Dans les premières lignes de sa préface, il avance les propos suivants:

> Dans cet état [subconscient], la cérébration automatique, s'exerçant en pleine liberté, peut engendrer, à côté de rêvasseries vagues et confuses, des conceptions suivies, des scènes vivantes et coordonnées, parfois même des productions achevées de l'esprit qui apparaissent le plus souvent à l'individu comme nées du dehors de sa volonté ou même en dehors de lui.[19]

Il révèle ensuite son ambition, qui succède à une enquête réalisée auprès de nombreux artistes, savants et écrivains, «d'apporter pierre par pierre, des ma-

17 Il nous paraît intéressant de relever au passage la traduction allemande du mot «inspiration». Il s'agit de «Einfall» de «einfallen»: tomber dans.

18 Oskar Panizza, *Génie et folie* suivi de *Psychopathia criminalis* (traduction de Pierre Gallissaires) (Paris 1993) 12–15.

19 Paul Chabaneix, *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains* (Paris 1897) 5. Sans que l'auteur ait profondément marqué son temps, son ouvrage figure fréquemment au nombre des références de l'époque en ce qui concerne la création artistique. Au moment de la publication, Chabaneix est médecin de la marine.

tériaux seuls capables de combler l'abîme qui sépare la physiologie incomplète de la psychologie plus incomplète encore»[20]. Mais la tâche n'est pas si facile. Car pour ne pas avoir mérité jusqu'ici les honneurs de l'expérimentation scientifique, nous dit l'auteur, la question de la création subconsciente suppose encore une part de mystère considérable. Il ne pourra faire la lumière sur cette part de mystère, même s'il essayera tant bien que mal.

Chabaneix, afin de déterminer la nature des phénomènes de subconscience dont il s'occupe, et dont une définition n'est bonne qu'à marquer leurs relations vis-à-vis du moi conscient, adopte le point de vue qui suit:

> La vie psychologique est un équilibre, et si ce subconscient, comme nous l'avons vu, existe à l'état normal, il n'existe que dans des proportions incapables de détruire cet équilibre. Pour l'étudier à un plus haut degré, il est nécessaire de l'étudier à l'état pathologique. En effet, [...] c'est que les lois de la maladie sont les mêmes que celles de la santé, et qu'il n'y a dans celle-là que l'exagération ou la diminution de certains phénomènes qui se trouvaient déjà dans celle-ci.[21]

Ce principe d'analogie, admis déjà pour l'étude de l'existence physique de l'homme, est à vrai dire assez courant. Il l'est dans la mesure où il entraîne une démarche comparative usitée par de nombreux hommes de science à l'époque. Cette démarche, nous l'avons d'ailleurs trouvée chez Boulenger. Mais même s'il déclare ne pas vouloir rechercher si tels ordres de phénomènes sont normaux et tels autres pathologiques, Chabaneix avoue que toutes hypothèses ou considérations générales en ce qui concerne le génie et la folie s'avèrent néanmoins légitimes: «C'est que nous serons attiré, dit-il, par une analogie trop évidente, ou déterminé par un grand nombre de faits semblables qui nous autoriseront à esquisser une explication.»[22]

Nous assistons donc, à l'issue d'une introduction qui contient déjà les grandes lignes de sa thèse, aux assises d'un parallèle auquel il semble difficile d'échapper: l'automatisme ou l'apparition du subconscient, à l'origine du processus créatif, sont une des maladies du cerveau. L'artiste inspiré, pour créer, paraît contraint de laisser sourdre en lui des manifestations pathologiques.

Portons notre attention sur les arguments de Chabaneix: en bon physiologiste de son temps, il prétend que plus un organe travaille et se développe, plus il devient susceptible de maladie. C'est pourquoi la cérébration automatique revêt, lors de méditations fréquentes ou de fonctionnement constant de la pensée, un double rôle: elle est aussi bien ferment de création que

20 Chabaneix 1897, 10.
21 Chabaneix 1897, 18.
22 Chabaneix 1897, 19.

trouble de l'esprit. Lui paraissant «naturel de considérer comme plus rapproché de la maladie le subconscient à l'état de veille, et plus compatible avec la santé le subconscient nocturne»[23], Chabaneix affirme donc le caractère ambivalent – entre génie et folie – de l'inspiration.

Et même si, selon lui, un trouble léger d'aujourd'hui n'est peut-être que la santé parfaite de demain, l'inspiration, lorsqu'elle se manifeste au grand jour, demeure indiscutablement une manifestation morbide. En d'autres termes, Chabaneix se range au côté de Boulenger ou Panizza dans les rangs d'une science qui, pour être incapable de dévoiler les mystères de la création dite inspirée, trouve dans la maladie un dérivatif aux lacunes de l'explication. Le point de vue est courant, mais il ne manque pas d'entraîner le processus d'inspiration au carrefour des analogies où art, génie ou poésie se confondent avec démence et folie.

Voici donc les premiers jalons posés: autour de 1900, le processus d'inspiration littéraire est perçu comme un souffle créateur et spontané qui commande à l'artiste sa production. Par sa seule force, l'inspiration provoque chez l'artiste un état particulier qui, pour un certain nombre de penseurs – médecins, philosophes, psychologues – implique l'idée d'une conscience souterraine, d'une organisation sous-jacente, d'une subconscience. Dans certains cas, le travail et l'élaboration silencieuse de cette pensée seconde peut même se traduire par une parfaite autonomie, les matériaux constitutifs de l'inspiration s'échafaudant et s'associant à la manière dont procède la conscience:

> [Dans l'inspiration] il y a aussi un début de dédoublement de la personnalité, un simple début, car le moi conscient relégué au second plan, sans résister s'étonne. Il y a un moi qui crée et un autre qui «écoute» qui «attend»; il y a un moi qui se sent «entraîné» et un autre qui est surpris de cet entraînement jusqu'à croire qu'une volonté étrangère en est la cause.
> La participation du subconscient dans la création inspirée a été indiquée par tous ceux qui ont abordé la question.[24]

Le plus souvent, l'inspiration, par la façon dont elle agit ou l'état qu'elle provoque, prend la forme d'une activité mentale jugée inférieure que la psychologie gratifie du nom d'automatisme. Ainsi, et malgré l'apparence structurée que prennent les productions dites inspirées, l'artiste subit inopinément le mouvement créateur d'une image toute faite, qui s'impose à lui par automatisme. De fait, l'inspiration peut donc être vue comme un travail silencieux qui, lorsqu'il se révèle à la conscience du créateur, ne lui en laisse acquérir la notion que comme il le ferait de quelque chose d'extérieur. La synthèse d'un

23 Chabaneix 1897, 116.
24 Chabaneix 1897, 17.

processus d'association d'idées évoluant en dehors du champ de la conscience semble réellement être, toujours selon l'opinion qui s'impose à l'aube de ce siècle, ce qui intervient dans la production artistique.

Relevons deux idées majeures dont l'une est la conséquence de l'autre: en premier lieu, l'inspiration est l'apparition spontanée d'une vision de l'imagination. En ce sens, elle s'oppose à l'idée de construction, de fabrication ou de réflexion. L'artiste subit le mouvement créateur d'une image toute faite qui s'impose à lui avec force. Il est possible d'affirmer que l'inspiration, en tant que facteur inconscient de l'imagination, est subite et subie.

En second lieu, l'inspiration, en prenant la forme d'une volonté étrangère, dérobe l'artiste à la maîtrise que propose l'ordre naturel des choses. Elle est concomitante d'une altérité dépossédante qui donne l'illusion d'être en dehors de la conscience ou d'appartenir à la complicité d'une obscure assistance. Autrement dit, elle se transforme en manifestation de type inférieur, en trouble de l'esprit. Nombreux sont ceux qui parleront de dégénérescence, de désagrégation, de dissolution ou de division de l'individu. Notons ici que, d'une certaine façon, l'inspiration s'impose et s'oppose à certain ordre reconnu: la santé mentale.

Aussi, après avoir tenté de fixer ses caractéristiques, peut-on d'ores et déjà voir dans l'inspiration les traits d'une figure incommode à saisir. A tout le moins pour les scientifiques que cette même figure – erratique – entraîne au-delà des limites admises de leur discipline.

Le caractère moteur du processus d'inspiration

> Il n'y a pas d'image, quelles qu'en soient la nature et l'origine, qu'elle reproduise une sensation passée ou représente une combinaison de l'esprit, qu'elle soit un état physiologique ou psychique, renouvelé ou nouveau, qu'elle se rapporte à la vie organique ou à la vie de relation, qu'elle relève d'un sens ou d'un autre, qui ne soit liée à un mouvement, qui ne produise un acte, ou au moins ne l'ébauche.[25]

Par ces propos, le philosophe Ludovic Dugas entend souligner que l'image est une volition complète, inhibitrice et productrice d'actes. «L'imagination, dit-il, est par nature une force d'impulsion ou d'expansion.»[26] Volonté spontanée, sans effort, elle exclut la réflexion et la possession de soi. Il n'y a pas de moments où l'imagination ne s'exerce; elle lui paraît si vive que lorsqu'on ne lui fournit point une matière, elle s'en crée une: «[A] défaut de nourriture,

25 Ludovic Dugas, *L'imagination* (Paris 1903) 95.
26 Dugas 1903, 104.

l'esprit, comme le corps, vit de sa propre substance, se dévore.»[27] Dugas juge la force des images constante, c'est pourquoi, si elle ne se dépense pas en actes, l'imagination s'emploiera en paroles pour qu'il n'y ait pas déperdition de force. «Pour que l'équilibre se maintienne, déclare-t-il, il faut supposer que la force des images se dépense toute en paroles par exemple ou, si les paroles ne l'épuisent point, qu'elle se dissipe d'une autre manière.»[28] Il y voit les sources de la création romanesque aussi bien que l'origine de l'expression «se décharger du poids de sa pensée».

Pour Dugas, la science, la technique et les arts sont des domaines différents où s'exercent l'imagination. Au sujet des arts, et contrairement à certaines idées reçues, Dugas ne perçoit pas l'imagination créatrice comme automatique et involontaire, mais tout à la fois délibérée et en parfaite ignorance des procédés qu'elle utilise. «Elle est en partie un art qui s'ignore»[29], souligne-t-il, car il y a toujours en elle de l'inspiration, c'est-à-dire de l'imprévu. Relevons qu'il assimile l'imagination automatique à celle des enfants ou des sauvages, qui n'ont à leur service qu'un seul procédé d'association: la juxtaposition ou l'addition des images. Mais en dépit du fait qu'il considère que toutes les fonctions psychiques, conçues dans la fécondité de leurs développements et la complexité de leurs combinaisons, forment ensemble l'imagination, et que cette imagination «est le souffle divin, l'âme au sens complet du mot, le principe de la vie et de la pensée, *anima* et *animus*»[30], Dugas affirme la chose suivante:

> L'imagination est une force irrationnelle qui n'a pas à compter avec la raison, qui n'accepte pas son contrôle, n'invoque pas son appui et qui ne lui soumet pas ses motifs de croire et d'agir.[31]

Ainsi, qu'elle soit une manifestation spontanée ou un art réfléchi de former des synthèses, qu'elle soit une puissance d'objectivation ou une force combinatoire, l'imagination est avant tout une impulsion motrice qui nécessite sans cesse d'être réalisée ou convertie. En ce qui concerne le processus d'inspiration littéraire, si elle n'est pas automatique, l'imagination semble être ignorée ou imprévue. Auquel cas, elle imprime un élan que la volonté ne peut diriger et suggère des fins entre lesquelles la raison ne peut choisir. Et Dugas de justifier sa thèse: «une imagination forte est un esprit borné, mais lâché qui va, court, la bride sur le cou, *intellectus sibi permissus*»[32].

27 Dugas 1903, 174.
28 Dugas 1903, 104.
29 Dugas 1903, 221.
30 Dugas 1903, 287.
31 Dugas 1903, 186.
32 Dugas 1903, 183.

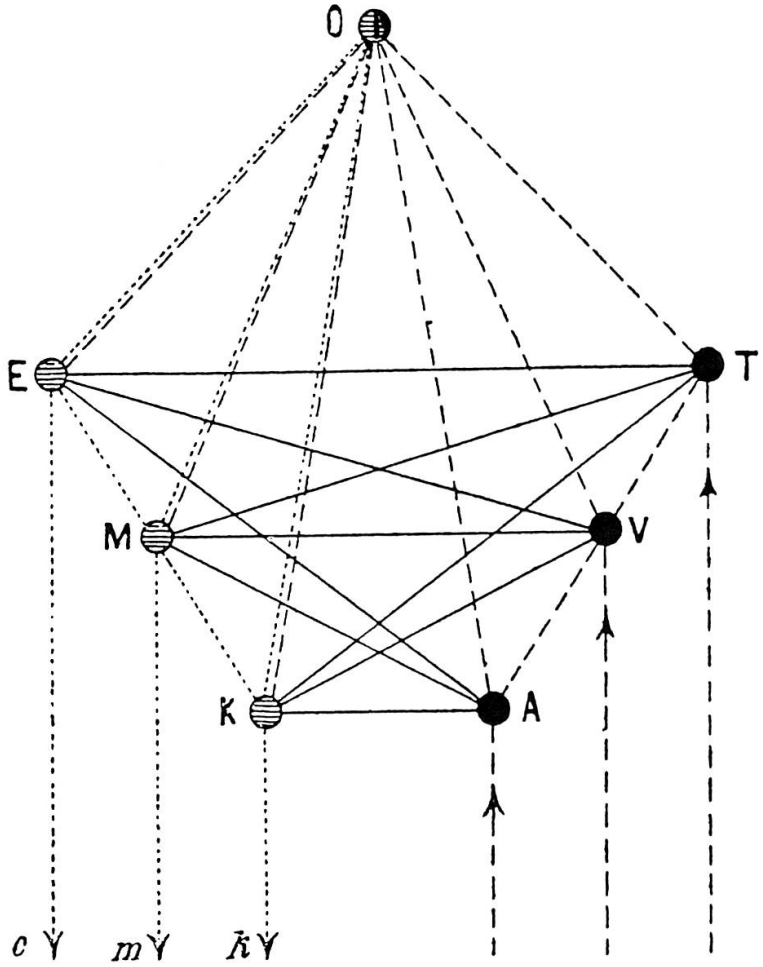

Fig. 1. Joseph Grasset, *Introduction physiologique à l'étude de la philosophie*, Paris, Alcan, 1908.

Schéma général des centres automatiques supérieurs (centres psychiques inférieurs et centre psychique supérieur O).
O, centre psychique supérieur de la personnalité consciente, de la volonté libre et du moi responsable. – Polygone A, V, T, E, M, K des centres automatiques (centres psychiques inférieurs) ou de l'automatisme psychologique. – A. centre auditif. – V, centre visuel. – T, centre tactile (sensibilité générale). – K, centre kinétique (mouvements généraux). – M, centre de la parole. – E, centre de l'écriture.

Dans un même ordre d'idées – celui d'une composante motrice aux sources de la création inspirée –, Joseph Grasset propose en 1908, dans un ouvrage qu'il intitule *Introduction physiologique à l'étude de la philosophie*, un schéma des centres anatomiques supérieurs chez l'être humain (fig. 1). S'il le conçoit comme un moyen commode d'enseignement, et non comme une explication des faits, chacun des éléments du schéma correspond à une région de neurones que l'observation clinique a pu prouver. Sans être une démonstration, donc, le schéma expose uniquement des faits qui, pour Grasset, sont établis.

Notons qu'il soutient que tous les phénomènes psychiques se produisent et se développent dans les neurones de l'écorce cérébrale: «Physiologiquement, dit-il, le psychique est cortical.»[33]

Grasset considère qu'il existe une pluralité physiologique des centres psychiques; il convoque la maladie, qui peut frapper un ou plusieurs de ces centres, afin de prouver l'existence séparées de neurones distincts pour ceux-ci[34]. Relevons qu'en défendant cette hypothèse, il s'oppose au point de vue dominant – celui de Binet, Janet ou Hitzig – qui soutient l'existence d'une seule espèce de centres psychiques, tous susceptibles de représenter des degrés différents d'activités. Grasset s'inscrit par sa position dans les travaux de localisation sur le système nerveux qu'ont menés, depuis le milieu du XIXe siècle, des physiologistes tels que Broca ou Charcot[35].

Le schéma du centre O et du polygone – c'est ainsi que le nomme Grasset – lui sert, entre autres, à illustrer le fait qu'il y a deux ordres de langage: l'un volontaire et l'autre automatique. De manière plus générale, ce schéma permet de séparer l'appareil psychique en deux parties distinctes – le centre O et le polygone – tout en démontrant, par la figure du polygone, la pluralité physiologique évoquée plus haut:

> Donc, en O sont réunis les centres des actes psychiques volontaires et conscients; dans le polygone, les centres des actes psychiques inconscients. A l'état normal, tous ces centres sont reliés entre eux par des fibres qui assurent leur collaboration et leur synergie. Entre O et les centres moteurs du polygone il y a non seulement des voies centrifuges [...], mais aussi des voies centripètes [...]. Les actes qui se passent dans le polygone ne deviennent conscients que quand O les connaît.[36]

Evidemment, Grasset confère à ces actes polygonaux – comme dans l'automatisme – une indéniable appartenance au groupe des comportements primitifs. Nous nous y intéresserons plus loin. Il reconnaît cependant l'existence

33 Joseph Grasset, *Introduction physiologique à l'étude de la philosophie* (Paris 1908) 34. L'auteur (1849–1918) est considéré comme un éminent neurologue et clinicien. Ayant destiné un certain nombre d'ouvrages à la philosophie biologique, il prend sa retraite médicale de manière anticipée, autour de 1910, afin de se consacrer uniquement à la philosophie. Ancien collaborateur de Charcot, Grasset reste en outre éditeur, de 1909 à 1914, des *Archives de neurologie*.

34 Selon Grasset, les trois ordres de centres du langage scientifiquement démontrés par la clinique sont: (1) les centres supérieurs où arrivent les pensées, où elles s'associent, se transforment et où se forment de nouvelles pensées; (2) les centres automatiques (polygonaux) spéciaux où arrivent les mots entendus, vus et d'où partent les mots à dire et écrire; (3) les centres d'expression qui ont trait à l'articulation, la phonation, la gesticulation et l'écriture. Grasset 1908, 194.

35 Voir à ce sujet l'ouvrage de Jacques Gasser, *Aux origines du cerveau moderne. Localisations, langage et mémoire dans l'œuvre de Charcot* (Paris 1995).

36 Grasset 1908, 46.

des processus d'association et d'imagination dans le domaine inconscient des neurones psychiques inférieurs (il fait allusion à *Des Indes à la planète Mars* de Théodore Flournoy comme en étant la plus belle et la plus complète manifestation), mais ne leur attribue pas le rôle principal dans l'activité créatrice ou l'inspiration. Car selon lui, une théorie polygonale de l'inspiration, malgré l'autorité de ses parrains[37], renverse le rôle respectif des deux psychismes: les neurones psychiques inférieurs ne font que ruminer, compléter la pensée supérieure conçue par O et, surtout, n'en conçoivent que l'expression ou la manifestation extérieure. A l'appui de ce point de vue, l'auteur souligne que «les grandes œuvres littéraires, artistiques ou scientifiques, sont en définitive le produit de l'activité de l'entier psychisme»[38].

Nul besoin d'en dire davantage. Lorsque les associations conscientes du centre O ne se déroulent pas – lorsqu'elles sont endormies par la faim, la fatigue, l'alcool, la maladie, la distraction ou l'hypnose –, elles sont remplacées par les associations automatiques du polygone. Parce qu'il est chargé de l'exécution des décisions prises par le centre O, Grasset considère que les impulsions les plus fortes viennent du psychisme inférieur:

> La décision, une fois prise par O, passe par le polygone pour l'exécution; le psychisme polygonal est ainsi bien plus près de l'acte moteur que le psychisme supérieur. [...]
> On arrive ainsi à cette notion qu'il y a une volonté polygonale, que la conscience n'est pas un élément constitutif nécessaire de l'acte volitif. [...]
> De plus, le psychisme inférieur exerce souvent une influence décisive sur certains actes de O. C'est ce qui arrive dans les suggestions posthypnotiques à plus ou moins longue échéance, dans l'exécution volontaire d'actes inspirés en distraction ou d'actes habituels ou passionnels ... [39]

Ce qui revient à dire que les impulsions les plus fortes, l'activité motrice – l'activité sthénique, pourrions-nous dire –, trouvent leur origine dans le psychisme inférieur et que la conscience n'est pas un élément constitutif nécessaire de l'acte qui produit le mouvement.

Paul Voivenel est un jeune médecin lorsqu'il soutient, en 1908 à Toulouse, une thèse intitulée *Littérature et folie. Etude anatomo-pathologique du génie littéraire*. Dans un chapitre sur la physiologie du langage, il se réfère explici-

37 Notamment Ribot qui, dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (1900), cite également l'ouvrage de Flournoy et conclut: «L'inspiration ressemble à une dépêche chiffrée que l'activité inconsciente transmet à l'activité consciente, qui la traduit ... Ce qui semble acquis, c'est que la génialité ou du moins la richesse dans l'invention dépend de l'imagination subliminale, non de l'autre, superficielle par nature et promptement épuisée. Inspiration signifie imagination inconsciente et n'en est même qu'un cas particulier» (cité par Grasset 1908, 109).

38 Grasset 1908, 111.

39 Grasset 1908, 122–123.

tement à Grasset, confectionnant une théorie basée sur son modèle, et affirme même que «pour s'élaborer le langage a besoin du centre O et des centres du polygone de Grasset»[40].

Reprenant le rôle respectif que son aîné accorde aux deux psychismes, Voivenel prétend que les centres de l'intelligence supérieure (centre O de Grasset) façonnent l'idée, alors que le mot, qui se prononce et s'écrit, a surtout besoin des centres spéciaux du langage (polygone). Il précise cependant que dans le cerveau du littérateur – celui qui travaille de manière inspirée –, il existe des centres spécialisés du langage qui évoluent, qui sont hypertrophiés et qui donnent des associations fonctionnelles plus fréquentes. Ce qui lui permet de donner un sens au prétendu instinct créateur du génie, pour qui le travail silencieux du subconscient tient une place énorme dans l'inspiration. Dans cette même perspective – mais dans un autre ouvrage –, et c'est ce qui nous intéresse ici, Voivenel admet la chose suivante:

> Quel que soit le point particulier que l'on envisage, qu'il s'agisse de l'arrêt de l'inspiration chez le poète ou de l'impuissance amoureuse chez le nouveau marié de la campagne, la nature de l'accident est toujours la même: l'arrêt dans le jeu des fonctions habituellement automatiques par l'intervention du contrôle de la conscience. [...]
> Physiologiquement, d'ailleurs, on admet que les centres supérieurs jouent sans cesse un rôle de frein vis-à-vis des centres inférieurs, et l'inhibition n'est autre chose que l'exagération quantitative d'un phénomène normal. Il arrive que ce phénomène se prolonge, [...] et c'est ainsi que disparaissent en général les aptitudes à la rêverie poétique qui se manifestent vers la fin de l'adolescence; [...] il suffit que l'homme se fasse, pour que le poète, ou du moins le rêveur, disparaisse.[41]

Quand on connaît les prémisses évolutionnistes de Voivenel, pour qui l'inconscience et les conditions instinctives sont un stade beaucoup plus achevé de la perfection que la conscience, devant disparaître – «tout dans le cerveau doit devenir acte réflexe»[42], dit-il –, l'influence de Grasset semble se réduire à la seule commodité d'un modèle.

Sa conclusion est d'ailleurs la suivante: chez le littérateur, il y a normalement un déséquilibre. Normalement car l'hypertrophie d'une fonction – ici le langage – correspond, par une relation d'équivalence physico-psychologique, à l'hypertrophie de son centre. Et à cette hypertrophie coïncide un déséquilibre concomitant, car elle se fabrique au dépens d'autres zones. Voivenel parle d'un «accident heureux [...], l'hypertrophie n'[ayant] pas sa place officielle dans les catalogues de la nature»[43]. Rappelons que tout comme l'in-

40 Paul Voivenel, *Littérature et folie. Etude anatomo-pathologique du génie littéraire* (Toulouse 1908) 109.
41 A. Rémond/Paul Voivenel, *Le génie littéraire* (Paris 1912) 96–97.
42 Voivenel 1908, 531.
43 Voivenel 1908, 528.

conscience lui paraît être plus proche de la perfection que la conscience, les points les plus achevés des centres nerveux sont à chercher dans la moelle et non pas dans le cerveau. La conscience, en agissant à la manière d'un frein vis-à-vis des centres automatiques du langage, est une gêne dans l'arc réflexe généralisé vers lequel évoluent les individus. La pensée n'est à vrai dire consciente que parce que ses centres ne sont pas encore organisés. Et la substance corticale représente une masse de cellules qui cherchent encore leur voie. Pour Voivenel, les grands écrivains ne sont pas des dégénérés, leur génie représente plutôt une «progénérescence de la faculté du langage»[44].

Il est donc frappant de relever à quel point les deux auteurs s'opposent, tout en ayant une vision analogue au sujet des centres nerveux du polygone. Ceux-ci paraissent indiscutablement travailler de manière réflexe; qu'ils soient, dans le cas de l'inspiration littéraire, la marque ou l'écueil du progrès, leur fonctionnement n'en est pas moins de nature motrice. Que la marche de l'esprit soit du simple au compliqué, ou l'inverse, ces centres ont plus à voir avec la décharge motrice du réflexe tendineux rotulien qu'avec les synthèses d'une cogitation méditative.

Pour illustrer en dernier lieu l'étendue du point de vue, prenons le cas du professeur de physiologie de l'Académie de Lausanne, Alexandre Herzen. Dans sa *Physiologie de la volonté,* qu'il publie en 1874, il avance les faits qui suivent:

> La masse cérébrale se comporte comme une balance très délicate, continuellement maintenue en mouvement ou en état d'équilibre instable par l'innombrable foule d'impressions, qui l'ébranlent, et par les images qu'elles suscitent. [...]
> Mais l'ordre, la succession et l'intensité des images, qui surgissent, ne dépendent en aucune façon de l'individu, qui les subit et ne les produit pas. «Les images deviennent tendances et volitions, en raison d'une nécessité interne, au fond de laquelle, au milieu des plus intimes opérations de la vie psychique, nous retrouvons les lois fondamentales de l'action réflexe.»[45]

Même s'il serait judicieux ici de différencier l'acte réflexe de l'automatisme[46], dont le seul facteur d'immédiateté paraît être distinctif, notons à nouveau

44 Voivenel 1908, 238.

45 Alexandre Herzen, *Physiologie de la volonté* (Paris 1874) 35–36 et 39. Dans ce dernier passage, Herzen cite Griesinger.

46 Grasset (1908, 40) précise: «Le sens du mot *automatique* a peut-être besoin d'être précisé. Etymologiquement, un acte est dit automatique quand il paraît spontané et qu'en même temps il est soumis ‹à un déterminisme rigoureux, sans variations et sans caprices›. Je dis ‹*paraît* spontané› parce que la spontanéité complète et vraie est un non-sens scientifique: tout mouvement est une transformation d'un mouvement antérieur. [...] *L'acte automatique se produit sans avoir besoin d'une impulsion extérieure actuelle*. C'est là ce qui le distingue de l'acte réflexe.»

l'exigence motrice des images cérébrales. Plus patent encore semble être ce passage des «Conditions physiques de la conscience» de 1886:

> Il suffit […] de se rappeler l'analogie parfaite qu'il y a entre la genèse d'une association motrice et celle d'une association d'idées; dans les deux cas il s'agit de réflexes intercentraux en train de s'organiser; une fois organisés, ils constituent une faculté; celle-ci, à force d'habitude, peut arriver à fonctionner inconsciemment; le processus est identique dans les deux cas. Maudsley a bien raison d'insister sur cette analogie; il fait le parallèle suivant entre l'acquisition d'une série ou d'un groupe de mouvements coordonnés et l'acquisition d'une série ou d'un groupe de sensations réflexes corticales, c'est-à-dire d'idées.[47]

Herzen, comme les précédents auteurs que nous citons, situe l'imagination – qu'on peut aisément considérer comme étant partie intégrante de l'inspiration – sous la voûte des couches corticales du cerveau humain. Le travail issu du processus d'inspiration prend donc les apparences d'une excitation cérébrale, et devient fonction du cerveau qui l'a créé. En outre, par la nature motrice des centres chargés de l'exécution des idées – quelle qu'en soit la résultante: écrite, parlée, agie … –, et que nous venons d'essayer de démontrer, cette même inspiration accède au rang de manifestation concrète, physique. Et la neurophysiologie est la discipline scientifique qui, à partir d'une telle position, lui offre sa concrétion. C'est pourquoi, si l'on prend en compte les définitions du terme de processus, l'inspiration – pour autant qu'elle soit un processus – constitue un bon exemple de l'ambiguïté (et de l'ubiquité) qui accompagne le passage du psychologique au physiologique. Entre les deux sens du mot «processus», à savoir l'«ensemble de phénomènes actif et organisé dans le temps» et le «prolongement d'un organe», l'inspiration peine à trouver une définition autre que celle, pratiquement analogue, du réflexe. Ce même réflexe qui, aussi bien aujourd'hui qu'à cette époque, constitue la figure centrale de la psychogenèse, voyant l'individu passer de la réaction inconsciente à l'activité consciente. Ou, dans une certaine mesure, ce réflexe qui offre une idée suffisamment confortable pour accueillir la représentation de l'individu passant, cette fois-ci, du physiologique au psychologique. Et à nouveau se trouve souligné le caractère erratique de l'inspiration lorsqu'il s'agit de la contenir dans les limites ténues de la science.

47 «Les conditions physiques de la conscience» (Extrait de la *Revue de Genève*, janvier–février–mars 1886) (1886) 25–26.

L'association comme explication physiologique de l'inspiration

Dans la *Revue des Idées* de 1907, le médecin des Asiles Gabriel Dromard publie deux articles ayant pour titres «L'obsession impulsive et l'inspiration dans l'art», et «La poésie, le rêve et la folie». Il n'est qu'à prêter attention à la juxtaposition des termes pour en pressentir le contenu: l'auteur évoque la rêverie comme mode d'apparition des images mentales et parle de la similitude apparente entre inspiration et automatisme – qu'il nomme ici obsession impulsive. Regardons le détail du texte:

> Malgré son apparence mystérieuse, l'inspiration répond à des caractères courants qui permettent de la spécifier. Elle se présente comme la *synthèse préconçue* de l'œuvre définitive; elle est foncièrement une crise, un *état aigu;* enfin elle est *spontanée*, dépourvue en apparence de préparation et dénuée d'effort. […]
> Quoiqu'il en soit, le trait le plus saillant de cette phase aiguë qu'est l'inspiration, c'est son caractère d'imposition soudaine, souvent inexplicable, incompréhensible, évoquant l'idée d'une force étrangère qui viendrait s'installer dans l'esprit passif, sans un appel de la volonté consciente, sans une intervention active de la part du «moi».[48]

Le phénomène pathologique d'obsession impulsive et la manifestation géniale de l'inspiration trouvent leur point commun dans la rupture des états de conscience: dans un cas comme dans l'autre, le moi ne reconnaît plus sa marque de fabrication car son produit se présente dans des conditions qui ne sont pas ordinaires. Il s'agit là d'une position que nous avons déjà décrite plus haut (Boulenger, Chabaneix et Panizza).

Pour Dromard, donc, la force parasite de l'automatisme s'impose à l'esprit passif avec une fatalité quasi organique. Et lorsqu'il dit que «[d]ans notre vie psychique journalière, la notion de participation volontaire est inséparable du sentiment de l'effort»[49], l'on peut comprendre pourquoi le génie est à considérer comme une tendance. Tendance dont le caractère n'a rien de «cogitationnel», mais dont les origines sont fixées dans les habitudes psychiques et dans une expérience atavique prolongée.

Bref, pour ne pas paraître redondant, nous dirons seulement que, dans son second article, Dromard avance que l'attitude mentale qui favorise au mieux l'éclosion de la poésie est la rêverie. En tant qu'expression du moindre effort, celle-ci favorise le libre jeu des associations et trouve des combinaisons que la réflexion ne lui fournirait pas. Il n'est qu'au poète de se laisser défaillir et capituler devant l'éclipse de sa propre attention. Mais plus précisément,

48 André Antheaume/Gabriel Dromard, *Poésie et Folie* (Paris 1908) 19 et 22. Cet ouvrage reprend intégralement l'article «L'obsession impulsive et l'inspiration dans l'art», *Revue des Idées* 38 (1907).

49 Antheaume/Dromard 1908, 65.

dans les faits qui retiennent notre attention, se trouve un élément que Dromard résume comme suit:

> Quoiqu'il en soit, il convient de retenir que l'inspiration artistique n'échappe pas à la grande loi des associations. Elle n'est pas le produit d'un raptus sans aucun lien avec les manifestations antérieures du psychisme conscient. Seulement nous venons de montrer que le lien est représenté ici par des associations affectives, et que ces dernières sont souvent vagues ou latentes. Il en résulte que l'inspiration artistique, plus encore que la scientifique, donne l'impression d'une force autonome qui fait explosion et se déploie librement, ayant en elle toute sa raison d'être et possédant au total tous les caractères de l'automatisme.[50]

Il en irait donc de la nature impulsive et fortuite de l'inspiration comme d'une loi d'association? C'est en tous cas ce que semblent reconnaître bien des auteurs.

Citons en premier exemple le philosophe Edmond Goblot[51]. Au sujet d'un mot grec qui lui parvient spontanément à l'esprit, mais dont il a oublié la signification, il écrit:

> Que les représentations libres se ramènent ou non à des associations latentes, celles-ci suffisent à établir que l'association des idées n'est pas véritablement une loi psychologique, mais une loi physiologique. A proprement parler, il n'y a pas association des *idées*. Si l'on met hors de cause la liaison logique et la direction volontaire des idées, les images mentales sont comme des signaux lumineux reliés séparément à certaines pièces d'un mécanisme caché. Ils s'éclairent chaque fois que les pièces correspondantes entrent en jeu.[52]

Il est frappant de noter ici que l'association, qui caractérise pour Goblot le surgissement des idées, semble non seulement répondre aux exigences d'une loi, mais en plus d'une loi physiologique. Au surgissement automatique des idées dans le psychisme, correspond une mécanique neurologique des associations. La synthèse qui, dans la crise d'inspiration, s'impose à l'esprit passif comme étant préconçue, dénuée de préparation, apparaît en fait comme la résultante de séquences physiologiques également préétablies. En deux mots, l'émergence soudaine de l'inspiration – présente dans le vécu cénesthésique de l'individu, et localisée dans son psychisme – s'explique par le fait de la transmission nerveuse et du déroulement réflexe d'associations fonctionnelles.

Alexandre Herzen, dans sa *Physiologie de la volonté*, le souligne de façon très nette:

50 Gabriel Dromard, «L'obsession impulsive et l'inspiration dans l'art», *Revue des Idées* 38 (1907) 639.

51 Pour l'anecdote, ce logicien fut admis en 1879 à l'Ecole normale supérieure en même temps que Pierre Janet. En vue de sa thèse de doctorat, il passa trois ans à étudier la médecine. (Cf. Henri F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient* [Paris 1994].)

52 Edmond Goblot, «Une association latente», *Revue philosophique* LXVII (1909) 56.

> La spontanéité des actions chez les êtres vivants n'existe pas plus qu'elle n'existe dans un phénomène quelconque de l'univers; tout *changement* est l'effet d'un changement précédent; or, un *effet* ne saurait être spontané. Tous les actes d'un être quelconque sont des *réactions* suscitées par les influences, les impressions, que l'être subit de la part du monde extérieur. Il y a *influence*, quand il y a inconscience; il y a *impression*, quand il y a perception par l'intermédiaire des organes des sens.[53]

La terminologie employée est emblématique de «la méthode physiologique [qu'il] appliqu[e] à la psychologie»[54]. Herzen n'a d'autre but que de rendre accessible, par la loi de l'action réflexe, le fait que «l'organisme vivant est un foyer de transformations matérielles et dynamiques»[55]. Et il en va ainsi pour la vie mentale de l'homme: le champ des représentations, des images («la véritable énergie propre à l'organe de l'âme»[56]) n'est autre qu'un déversoir où entrent les sensations et d'où sortent les réactions.

Car si la psychologie est une discipline qui peut accepter que l'inspiration soit une invention spontanée, sortie de l'inconscient par éclosion involontaire, la physiologie ne peut pas en faire de même. La simple idée d'une explication par le substrat anatomique rend peu probable une manifestation quelconque en l'absence d'impulsion extérieure. La physiologie nous offre ainsi le sentiment vertigineux que la seule action qui puisse être soit une réaction[57].

Voyons en détail l'expression de ce mouvement vital essentiel, qui régente le fonctionnement physiologique général:

> La physiologie est en mesure de démontrer aux plus incrédules, que toute manifestation vitale d'une partie quelconque de l'organisme s'accompagne nécessairement d'une décomposition matérielle dans la trame organique, qui a été le siège de cette manifestation. Tout muscle qui se contracte, tout cerveau qui pense subissent une altération dans leur substance. L'acte et la modification matérielle sont l'expression l'un de l'autre, et aucun d'eux ne saurait se produire isolément. Cette corrélation entre l'organe et la fonction est une loi générale, une vraie loi, sans exception, pour tous les organes et pour toutes les fonctions.[58]

Grâce à des résultats obtenus directement de l'observation et de l'expérience sur la durée des actes psychiques et sur la calorification centrale[59], Herzen formule même une loi physique de la conscience:

53 Alexandre Herzen, *Physiologie de la volonté* (Paris 1874) 127. C'est l'auteur qui souligne.
54 Herzen 1874, V.
55 Herzen 1874, VII.
56 Herzen 1874, 38.
57 Voir au sujet de l'histoire du couple sémantique «action–réaction», l'ouvrage de Jean Starobinski, *Action et réaction* (Paris 1999).
58 Herzen 1874, 6.
59 Herzen s'inspire ici des recherches de Schiff – dont il fut l'assistant à Florence – sur les rapports de la thermogenèse centrale avec l'activité psychique des animaux. Ces rapports s'appuient sur une idée selon laquelle tout acte central est nécessairement lié à la production d'une certaine quantité de chaleur; la chaleur produite étant une des expressions de la désorganisation fonctionnelle.

La conscience est liée exclusivement à la désintégration fonctionnelle des éléments nerveux centraux; son intensité est en proportion directe de cette désintégration, et, simultanément, en proportion inverse de la facilité avec laquelle chacun de ces éléments transmet à l'autre la désintégration qui s'empare de lui et avec laquelle il rentre dans la phase de réintégration.[60]

Il faut comprendre par là que le temps nécessaire à un acte pour s'accomplir est à son maximum lorsqu'il s'agit d'un acte nouveau, et diminue au fur et à mesure que l'acte devient habituel et se rapproche de l'état automatique; il est à son minimum lorsque l'acte s'accomplit inconsciemment:

Toutes les excitations qui ne se transmettent pas trop rapidement, automatiquement, d'un élément à l'autre, ou qui rencontrent dans les éléments qu'elles envahissent une résistance suffisante pour ne pas leur permettre de passer outre sans s'arrêter, toutes celles enfin qui ont une énergie suffisante pour ne pas s'épuiser au seuil de l'élément central, pour en forcer l'entrée et pour mettre en branle son intérieur, éveillent chacune son *quantum* de conscience, qui va se fondre avec celle des autres éléments simultanément désintégrés, former la *panesthésie*[61] ou conscience totale de l'individu à ce moment-là, quel que soit d'ailleurs le contenu de cette conscience, qu'elle soit personnelle ou impersonnelle.[62]

Pour Herzen, seule la désintégration cérébro-psychique est susceptible d'être consciente, et nullement la réintégration. Nous nous permettons ici de le citer longuement, afin de cerner au mieux ce qu'il entend dans le titre de son article par «Les conditions physiques de la conscience» (rappelons que pour l'objectif qui est le nôtre, à savoir l'étude des manifestations physiologiques de l'inspiration, le titre même de cet article paraît particulièrement éloquent):

Au lieu de l'intermittence totale de la conscience, due au sommeil profond, examinons ses intermittences partielles à l'état de veille. Vous lisez un chapitre qui vous intéresse, ou bien vous assistez à une leçon importante ou bien encore vous réfléchissez en silence à un problème qui vous préoccupe: certaines régions de vos centres nerveux subissent une désintégration profonde et étendue, causée par les impressions multiples qui les frappent, et par les innombrables sensations réflexes qu'elles éveillent: vous êtes vivement conscient de ce qui se passe en vous. Mais, au bout de quelque temps, cette occupation vous fatigue; vous la suspendez pour aller prendre un repas ou faire une promenade; ou bien, pour une raison quelconque, peut-être inaperçue, votre activité psychique se porte sur d'autres régions du cer-

60 «Les conditions physiques de la conscience» (Extrait de la *Revue de Genève*, janvier–février–mars 1886) 13.

61 Dans une note de bas de page, Herzen justifie l'emploi de ce néologisme par la volonté d'exprimer la totalité de ce qu'un individu sent à un moment donné. Il le préfère au mot de «cénesthésie», étymologiquement moins adapté, parce que selon lui, toute la conscience peut être occupée par une seule sensation, et psychologiquement parce qu'on l'emploie souvent pour désigner l'ensemble des sensations organiques. Sur le sujet, Marcel Gauchet (1992) signale deux articles de Starobinski, «Le concept de cénesthésie et les idées neuropsychologiques de Moritz Schiff», *Gesnerus* 34 (1977) 2–20, et «Brève histoire de la conscience du corps», *Revue française de psychanalyse* 2 (1981) 261–279.

62 «Les conditions physiques de la conscience» (Extrait de la *Revue de Genève*, janvier–février–mars 1886) 14.

veau et laisse le champ libre à la réintégration des parties qui viennent de travailler; immédiatement vous perdez toute conscience de l'activité précédente, pour n'être conscient que de l'activité actuelle. En attendant, la réintégration s'accomplit, vous êtes reposé, vous revenez à votre occupation première et, *dès que les vibrations fonctionnelles s'emparent de nouveau des parties réintégrées, le contenu de votre conscience redevient ce qu'il était tout à l'heure, – mais avec une modification: vous reconnaissez maintenant, ce que vous avez connu tout à l'heure; vous trouvez le chaos d'impressions, reçues alors, dûment associé en un tout harmonique*; *c'est que la réintégration a eu lieu selon la modalité de la désintégration qui l'a précédée; vous êtes en possession d'une synthèse, d'une conclusion nouvelle, d'une idée qui ne voulait pas venir et qui, à présent, vient toute seule; vous avez appris quelque chose, vous avez une faculté nouvelle; et tout cela sans la moindre conscience de la réaction à laquelle vous devez ce progrès.*[63]

L'intégration et la réintégration des centres nerveux sont absolument inconscientes. Elles s'accomplissent selon les propriétés de la désintégration – dont la fatigue et l'effort sont la mesure consciente – qui les a précédées. En d'autres termes, «le conscient sort de l'inconscient et y rentre»[64]. Et dans la droite ligne des bouleversements scientifiques réalisés par la neurophysiologie à partir des années 1840[65], Herzen – tout comme Voivenel quelques vingt-cinq ans plus tard – invoque la théorie de la continuité nerveuse:

La conscience et, par suite, l'intelligence, se manifestent dans les parties du système nerveux où il y a encore quelque chose à faire, qui ne sont pas encore des mécanismes achevés, et dont l'automatisme laisse encore à désirer; car elles sont, comme nous savons, l'expression subjective de l'une des phases du travail d'acquisition et d'organisation. […]
[L]e processus mental conscient trahit une imperfection de l'organisation cérébrale […].
De sorte que, au fond, le processus conscient est la phase transitoire d'une organisation cérébrale inférieure à une organisation cérébrale supérieure.[66]

Voici donc, chez un auteur pour qui il n'y a point d'activité psychique sans un mouvement moléculaire corrélatif des éléments nerveux, l'idée de phase physiologique déterminante pour la conscience ou l'inconscience des actes nerveux. Ce qui signifie que dans tout le système nerveux, considéré comme l'organe de l'action réflexe, l'activité peut être tantôt consciente tantôt inconsciente suivant la phase physiologique de cette activité: intégration ou désintégration.

Dans le cas de l'inspiration littéraire, c'est en quelque sorte par la généralisation de la loi physique de la conscience que nous supposons son explication par Herzen. Et le passage sur la réintégration des centres nerveux,

63 «Les conditions physiques de la conscience» (Extrait de la *Revue de Genève*, janvier–février–mars 1886) 15. C'est M. P. qui souligne.
64 «Les conditions physiques de la conscience» (Extrait de la *Revue de Genève*, janvier–février–mars 1886) 34.
65 Voir Gauchet 1992.
66 «Les conditions physiques de la conscience» (Extrait de la *Revue de Genève*, janvier–février–mars 1886) 30, 34.

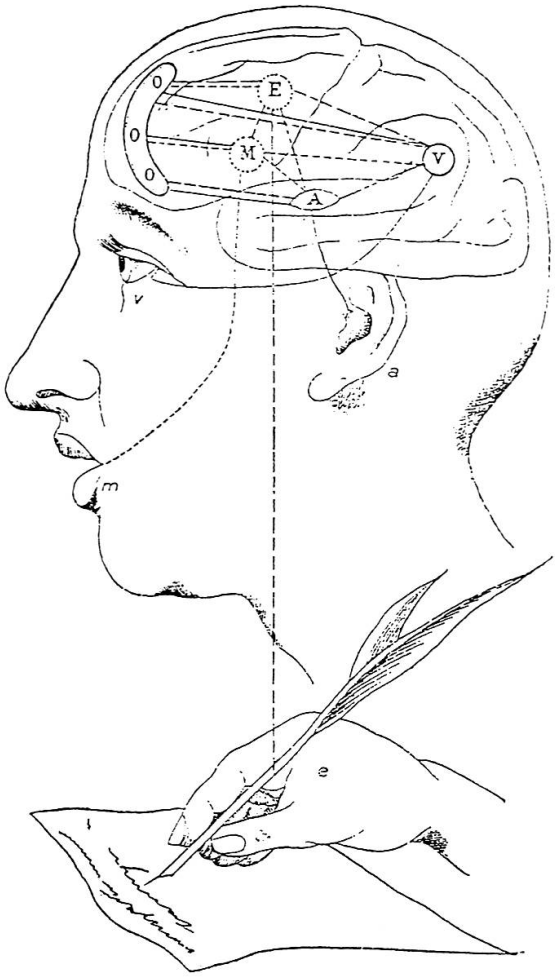

Fig. 2. Maurice de Fleury, *Introduction à la médecine de l'esprit*, Paris, Alcan, [7]1905.

que nous citons longuement plus haut, nous semble être d'une utilité fondamentale. Car lorsqu'il écrit que, ayant eu lieu selon la modalité de la désintégration qui la précède, la réintégration se fait de manière inconsciente – avec pour corollaire un chaos d'impressions, issu des nombreuses sensations réflexes propres aux centres nerveux désintégrés, que l'individu retrouve associé en une synthèse harmonique –, nous pensons mettre le doigt sur un modèle physiologique permettant d'appréhender l'inspiration par l'association.

En effet, comment ne pas voir dans le processus conscient de la désintégration les préoccupations de l'écrivain au travail, et dans l'intermittence de cette même conscience – le travail automatique, et donc inconscient, des centres nerveux qui réintègrent – la manifestation de l'inspiration? Toujours selon la loi d'Herzen, comment ne pas considérer les impressions multiples qui frappent les centres nerveux de manière consciente comme le ferment d'une inspiration qui, elle, par l'achèvement de son mécanisme, se déroule in-

consciemment? Enfin, comment ne pas percevoir dans l'acquisition d'une faculté nouvelle, décrite par Herzen, les caractéristiques générales de l'inspiration littéraire telles que nous les avons décrites au début de cet article? Il ne nous semble pas inopportun de croire, par ces questions, à une réelle explication neurophysiologique du processus d'inspiration.

Dans l'*Introduction à la médecine de l'esprit*, couronnée par l'Académie française, par l'Académie des sciences et par l'Académie de médecine, le Dr Maurice de Fleury emprunte aux leçons cliniques de Grasset une image schématique représentant un cerveau et quelques-uns de ses modes de relation avec le monde (fig. 2). Il suppose qu'il s'agisse du cerveau de l'écrivain Pierre Loti, à un moment où ses yeux sont frappés par quelque saisissant paysage. A l'aide de l'image, voici ce qu'il décrit au sujet de l'inspiration:

> Les vibrations nerveuses, qui constituent la sensation visuelle, partent de la rétine et vont, roulant de proche en proche, le long du nerf optique jusqu'à l'épanouissement ultime de ce nerf, c'est-à-dire jusqu'au point V [représenté sur l'image], à cette partie du cerveau où est localisée la faculté de voir. Comme cette zone de l'écorce cérébrale n'est pas extrêmement meublée de notions accumulées par la lecture [...], la sensation gardera toute sa fraîcheur, toute sa vivacité première et va vouloir impatiemment se transformer en acte[67], ressortir du cerveau, comme ces choses sortent du cerveau d'un poète, sous forme de langage écrit.
> Et dès lors, à mesure que le nerf optique apportera au point V la connaissance du paysage, une autre vision surgira d'elle-même, s'allumera pour ainsi dire au voisinage de ce point V, et ce sera l'évocation des signes, des symboles, des lettres et des mots qui nous servent à exprimer ce qui frappe nos sens.
> C'est sous cette forme de signes, que du point V, la vibration nerveuse, toujours active et ne cherchant qu'à s'évader, se portera au point E du cerveau, à la zone de l'écriture [...]. Or le point E n'est autre chose que le territoire de l'écorce cérébrale qui commande, par l'intermédiaire des nerfs, aux mouvements de la main droite appropriés à l'écriture; et voilà cette main notant avec ardeur [...] l'impression reçue dans toute sa beauté première, et toute la vivacité de sa force impulsive.[68]

Supposant ensuite que l'image représente le cerveau d'un Sainte-Beuve ou d'un Renan, de Fleury décrit le cheminement de la même sensation visuelle. Au lieu de «ricocher immédiatement vers la région motrice E pour devenir un acte [...], la vision s'attardera à éveiller tout autour d'elle des légions de choses concordantes»[69] et, parvenue au cerveau, «la sensation voisinera, fera l'école buissonnière, épuisera sa force d'expansion en épousant d'autres sensations anciennes qu'elle éveillera au passage»[70]. La marche de l'esprit de l'homme étant, pour lui comme pour Grasset, du simple au compliqué, vers

67 Il est important de relever, tout au long de ces propos hérités de Grasset, que l'image semble ici aussi revêtir les apparences d'une volition productrice d'actes. Elle paraît impérativement devoir «se décharger» hors du cerveau de l'écrivain.
68 Maurice de Fleury, *Introduction à la médecine de l'esprit* (Paris [7]1905) 163–164.
69 De Fleury [7]1905, 165.
70 De Fleury [7]1905, 165.

moins d'automatisme et plus de conscience, l'âme d'un érudit ou d'un critique (Sainte-Beuve ou Renan) est donc «plus avancée vers la voie du progrès»[71] que l'âme du plus génial créateur (Loti), obéissant à demi conscient à un impérieux besoin.

En abordant peu après le problème de la localisation de l'intelligence, de Fleury revient à nouveau sur le mécanisme neurophysiologique décrit plus haut:

> Il va de soi qu'elle [l'intelligence] est partout éparse dans notre écorce cérébrale, puisqu'elle signifie essentiellement association d'images et d'idées, comparaison et jugement. Son fonctionnement est assuré par les innombrables fibres collatérales qui unissent entre eux – par contiguïté – les neurones sensitifs ou moteurs, et par ces neurones d'association, qui courent dans tous les sens d'un point à l'autre de l'écorce, et font se joindre et s'unir fonctionnellement les territoires en apparence les plus distants. Ce que nous avons dit du cerveau du critique nous dispense de revenir sur les différences, pour ainsi dire anatomiques, de la fonction intellectuelle créatrice, et de la réflexion méditative.[72]

Il n'est pas nécessaire de revenir sur le fait que l'inventeur – «l'homme d'action» –, dont la fonction n'est pour l'auteur qu'un réflexe, ne possède qu'un cerveau élémentaire, beaucoup moins perfectionné que celui de l'érudit. Car même s'il différencie nettement la pensée active de la pensée méditative, de Fleury n'en propose pas moins un modèle d'inspiration où la vibration centripète d'une première onde nerveuse commande par association la vibration centrifuge d'une seconde onde nerveuse. Expliquons-nous: puisque que rien n'existe de ce dont les cellules de l'écorce cérébrale n'ont pas pris connaissance par l'intermédiaire des nerfs de la sensibilité – donc rien de ce qui vient à notre écorce cérébrale n'est tout à fait inconscient –, l'inspiration aussi bien que la méditation ne peuvent s'expliquer que par un mécanisme associatif. De Fleury ne dit-il pas, dans le cas de Loti, qu'une vision en allumera une autre dans son voisinage, pour ensuite laisser place à l'évocation des signes? Force est donc de reconnaître que, si l'association existe par les neurones éveillant le souvenir de sensations passées chez le méditatif, l'association existe également chez le créateur inspiré. Seulement, à la place d'être conduit à des raisonnements ou à des comparaisons, le créateur sera porté par le réflexe à la restitution des sensations reçues appropriée à ses dispositions. Ainsi, dans le premier exemple que nous empruntons à de Fleury, la vibration nerveuse «ira [...] de préférence [à la zone de l'écriture], par habitude, puisque c'est à présent une coutume du cerveau de M. Loti d'écrire ses impressions émouvantes»[73].

71 De Fleury [7]1905, 166.
72 De Fleury [7]1905, 201–202.
73 De Fleury [7]1905, 164.

Pour terminer sur le sujet d'une loi associative gouvernant le processus d'inspiration, revenons à l'ouvrage de Grasset. Nous avons vu qu'il existe pour lui deux ordres d'actes psychiques: les supérieurs, conscients et volontaires, et les inférieurs, automatiques et inconscients. Précisant le sens du mot «automatique», Grasset avance les éléments suivants:

> Etymologiquement, un acte est dit automatique quand il paraît spontané et qu'en même temps il est soumis «à un déterminisme rigoureux […]». Je dis «*paraît* spontané» parce que la spontanéité complète et vraie est un non-sens scientifique: tout mouvement est une transformation d'un mouvement antérieur […]. *L'acte automatique se produit sans avoir besoin d'une impulsion extérieure actuelle*. C'est là ce qui le distingue de l'acte réflexe.[74]

Puis il déclare plus loin, au sujet de l'imagination:

> Un des principaux buts de ce paragraphe sera de démontrer l'existence de l'association et de l'imagination dans le domaine de l'inconscient, c'est-à-dire dans les neurones psychiques inférieurs.
> Plus que les autres fonctions psychiques déjà étudiées, l'association prouve l'*activité propre* des neurones psychiques. Les idées et les images ne s'évoquent pas mutuellement dans des centres *passifs:* provoqués par une idée ou une image nouvelles, les centres évoquent dans la mémoire des souvenirs ayant quelque rapport avec l'impression provocatrice; ce sont les centres qui associent, comme ce sont les centres qui font attention et qui se souviennent. La meilleure des preuves en est le rôle que joue la nature propre du sujet dans cette association […].[75]

Malgré, donc, l'ascendant qu'il semble posséder sur de Fleury, Grasset affirme clairement le rôle de l'association dans l'imagination créatrice. Et par la définition qu'il donne de l'acte automatique – produit sans impulsion actuelle, mais répondant à un mouvement antérieur –, il oblige à penser que l'inspiration, qui est parfois fonction des seuls neurones psychiques inférieurs, ne peut être qu'association d'images. Grasset, tout comme de Fleury, convoque la nature propre du sujet, ses dispositions, pour en donner la preuve. Ceci même si ce dernier se refuse à parler d'association pour expliquer le passage de la sensation reçue à son expression symbolique (propre à la nature du sujet).

L'approche neurophysiologique de l'inspiration: entre rêve et réalité

Essayons à présent de reprendre les nombreuses illustrations précédentes dans le cadre de notre hypothèse de base, à savoir la dérive de l'explication neurophysiologique de l'inspiration vers des questions qui avoisinent la mé-

74 Grasset 1908, 40.
75 Grasset 1908, 107.

taphysique. Ou, lorsque «le phénomène immédiat va être pris comme le signe d'une propriété substantielle»[76], l'inévitable basculement de la neurophysiologie – science positive, s'il en est – dans une perspective qui abandonne toute forme d'immanence. Précisons ici qu'il s'agit de l'emprisonnement scientifique du phénomène d'inspiration dans le règne de l'image, qui, par un mouvement inverse, entraîne les hommes de science en dehors de principes fondés sur des relations objectives vérifiables.

Mais avant, revenons sur certains faits. Après avoir tenté de définir l'inspiration littéraire en dégageant deux de ses idées majeures (l'inspiration est une image toute faite que le créateur subit et, partant, l'inspiration s'impose comme un trouble de l'esprit), nous avons relevé son supposé caractère moteur, sa tendance à vouloir se dépenser par l'acte. Et le fait que l'inspiration soit rattachée à un substratum anatomique précis – le cerveau – autorise bien des savants à penser son fonctionnement à l'aide du concept de réflexe. A tout le moins pour les partisans d'une conception médullaire du cerveau. Enfin, et malgré sa nature soudaine et spontanée, nous nous sommes attardés sur une prétendue loi d'association régissant le processus d'inspiration.

De toutes ces remarques résulte, en dehors du fait qu'elles permettent d'appréhender – d'après l'intitulé de cet article – un chapitre des relations entre science et littérature autour de 1900, une impression paradoxale que nous avons déjà eu l'occasion de souligner. Il s'agit d'une concordance de points de vue, au sujet de certaines caractéristiques fondamentales de l'inspiration, pour des auteurs dont les doctrines paraissent radicalement opposées. Prenons le cas de Voivenel, pour qui le processus mental conscient trahit une imperfection dans l'organisation cérébrale, et celui de Grasset, pour qui la conscience est envisagée comme un centre psychique supérieur. Entre ces deux auteurs, nous avons pu mettre en évidence un parallélisme étroit: aussi bien dans les termes que dans les idées, le processus d'inspiration répond aux mêmes caractéristiques. Pour l'un comme pour l'autre, l'inspiration est un processus d'association d'idées qui évolue en dehors du champ de la conscience pour n'y laisser apparaître que la synthèse. De plus, Voivenel et Grasset considèrent à égale mesure le rôle des centres supérieurs, qui façonnent les idées, vis-à-vis des centres inférieurs, qui en conçoivent l'expression. Mais gardons à l'esprit qu'il s'agit ici d'un exemple parmi d'autres; des auteurs tels que Herzen, Dromard, Dugas ou de Fleury se rejoignent également sur bien des points. Pourquoi donc un tel consensus apparaît-il?

Les raisons sont à chercher dans la nature des écrits. Car derrière les nombreux extraits cités plus haut, nous voyons poindre une idée générale – celle-

76 Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique* (Paris 1938) 102.

là même qui motive notre travail. Cette idée, donc, veut que l'inspiration soit un fait dont l'étendue est tout autre que celle d'un phénomène purement physiologique. Autrement dit, l'inspiration, pour des raisons qui tiennent à son essence – et qu'il serait intéressant d'élucider – entraîne les scientifiques vers des conjectures qui dépassent les bornes de leur discipline. L'inspiration les conduit même, toujours selon cette idée générale, au carrefour des relations entre science et littérature. Pas uniquement là où se croisent les deux disciplines, mais plutôt là où l'on ne peut échapper aux séductions de l'imaginaire littéraire, et éviter de courir le risque de méconnaître la réalité positive. Pour reprendre les mots de Bachelard, «la clarté consciente de l'image cache, comme souvent, le principe de la conviction inconsciente»[77]. Ainsi, quelles que soient leurs prémisses, les scientifiques cités plus haut se trouvent emmenés – par un mouvement de dérive propre à la notion d'inspiration – vers les berges d'une incertitude: celle-là même qui caractérise la difficulté à situer un processus entre neurophysiologie, médecine, psychologie et littérature. Ce processus est évidemment celui de l'inspiration littéraire.

Dromard, parlant des conditions mentales de la création poétique – la rêverie –, en donne une parfaite illustration:

> Quoiqu'il en soit, l'homme né poète, qui reste poète, s'abstrait des choses de la terre; il est absent de la réalité. […]
> L'effacement de la ligne de démarcation entre la fiction et la réalité n'est pas l'unique conséquence des états de rêverie. A celle-ci une autre se joint: *la perte de l'opposition entre le moi et le non-moi*. La personnalité tarde à s'évanouir. L'esprit flottant et non appliqué ne tend pas à s'identifier avec les objets de l'ambiance; il tend à une diffusion de soi-même dans les choses.
> Attardez-vous sur la grève et laissez-vous bercer au bruit monotone des vagues. Avant peu, vous ne saurez plus très exactement où finit votre moi, où commencent les choses du dehors. […] Il n'y aura rien pour vous limiter. Mêlant votre vie à l'universelle nature, vous serez en toute chose et toute chose vous pénétrera. Entre le sujet et l'objet il y aura fusion, et vous ne serez plus l'unité qui s'oppose au Tout, car alors le Tout vous inonde et vous diffusez en lui. […]
> Le sentiment poétique n'a pas seulement pour vertu de nous faire oublier la vie pratique et intéressée; il ouvre le cercle qui nous enserre et nous délivre de cette barrière qui sépare l'univers de l'homme. […]
> Mais nous ajouterons surtout: c'est que l'individu, venant à se surpasser lui-même, s'élargit jusqu'à l'infini et jouit de l'immense volupté d'intégrer en soi pour un temps très court l'Univers entier.[78]

Si la personnalité semble donc disparaître dans l'inspiration, c'est que la conscience est tout entière monopolisée par un groupe de représentations; elle est «*polarisée*, parce qu'elle est tout entière vers la création, parce qu'elle ne fait qu'un avec cette dernière»[79]. Et même si, au moment de sa production, l'inspiration fait disparaître à son profit toute manifestation de person-

77 Bachelard 1938, 100.
78 Gabriel Dromard, «La poésie, le rêve et la folie», *Revue des Idées* 45 (1907) 844–845.
79 Antheaume/Dromard 1908, 55.

nalité, elle est pour Dromard la plus haute expression de celle-ci. Car «les associations qu'elle utilise sont des associations préformées dont l'agrégat représente la partie la plus ancienne et par conséquent la plus fondamentale de l'individu»[80].

Ces précédentes remarques ne sont pas sans rappeler les propos d'André Breton, dans le *Second Manifeste du surréalisme:*

> Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.[81]

A force de parallèles, et au fil des liens qui unissent poètes et savants, nous pensons que la science et les arts se sont épris à égale mesure des agréments de l'imaginaire. A quelques exceptions près, les premiers en font un édifice théorique, alors que les seconds s'adonnent à sa pratique. Prenons les attentes surréalistes à l'égard de l'écriture automatique. Elles ne sont pas conditionnées par des hypothèses scientifiques à vérifier, mais elles mènent à des constatations qui sont analogues à celles des savants: l'inspiration naît de l'attente et de la passivité. L'état qui en résulte, s'il peut être source de révélations pour les poètes, se résume par contre à des symptômes morbides pour les nombreux médecins qui l'observent.

Au bout du compte, le mieux serait peut-être de citer un ultime exemple résumant cet état de fait. Il s'agit du psychologue et poète Frederic W. H. Myers[82] qui, en 1905, publie *La personnalité humaine*. A la fois proche des arts et sciences, il symbolise par sa seule personne l'interstice entre rigueur et créativité, où nous pensons percevoir l'inspiration littéraire chercher sa place:

> Il se produit en un point une communication entre les différentes couches de notre être, et une faculté subliminale apparaît au grand jour de la conscience supraliminale. J'affirme donc l'existence chez l'homme d'une âme qui tire sa force et sa grâce d'un univers spirituel, et j'affirme aussi l'existence dans l'univers d'un Esprit accessible à l'âme humaine et en communication avec elle.[83]

80 Antheaume/Dromard 1908, 58.
81 André Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (Paris 1930) 76–77.
82 Concernant cet auteur, nous renvoyons notamment aux articles de Jean Starobinski, «Freud, Breton, Myers» dans Starobinski 1970, et Sonu Shamdasani, «Encountering Hélène: Théodore Flournoy and the genesis of subliminal psychology», introduction à Théodore Flournoy, *From India to the Planet Mars. A case of multiple personality with imaginary languages* (Princeton 1994) et «Automatic writing and the discovery of the unconscious», *Spring: a journal of archetype and culture* 54 (1993) 100–131.
83 *La personnalité humaine* (traduction de Serge Jankélévitch) (Paris 1905) XVI.