



HAL
open science

”La critique médicale dans la deuxième moitié du XIXe siècle : le risque de contagion des œuvres de la modernité”

Julie Cheminaud

► To cite this version:

Julie Cheminaud. ”La critique médicale dans la deuxième moitié du XIXe siècle : le risque de contagion des œuvres de la modernité”. La contagion. Enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (16ème-19ème siècle), 2013. <hal-03879602>

HAL Id: hal-03879602

<https://hal.science/hal-03879602v1>

Submitted on 30 Nov 2022

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

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



HAL Authorization



La critique médicale dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : le risque de contagion des œuvres de la modernité

Depuis l'Antiquité, les médecins n'ont cessé de s'intéresser à l'affinité entre maladie et génie¹. La particularité de la deuxième moitié du XIX^e siècle est la reprise de ce thème à partir des thèses physiologiques et évolutionnistes, lesquelles amènent certains médecins, à la toute fin du siècle, à s'octroyer la prétention à juger les œuvres littéraires, entre autres œuvres artistiques, à partir du point de vue médical. Cette nouvelle critique médicale établit des diagnostics et en vient également à établir les normes de ce que doit être un art « sain ». Dans ce cadre apparaît l'idée d'un risque de contagion des œuvres de la modernité, idée que l'on retrouve plus particulièrement chez Max Nordau, médecin allemand ayant longtemps résidé à Paris, dont l'ouvrage *Dégénérescence*², datant de 1894, présente un diagnostic des arts de son temps, arts qui sont autant de dégénérescences présentant un risque pour la civilisation.

C'est donc cet ouvrage qui nous intéressera plus spécifiquement. Mais il s'agira ce faisant de donner quelques jalons de ce parcours qui a conduit une certaine médecine à s'octroyer le droit à la critique artistique, d'en examiner les présupposés et les enjeux sous-jacents. Comment a-t-on pu penser la modernité artistique comme un phénomène épidémique ? Comment le discours médical a-t-il contaminé le discours critique ? Et enfin, en retour, comment le discours artistique lui-même reprend-il certaines de ces catégories médicales ?

1. Voir notamment Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFKY, Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, « NRF », 1964.

2. Max NORDAU, *Dégénérescence*, Paris, Félix Alcan, 1894.





150 *La critique médicale dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*

L'enjeu sera donc d'éclairer cette contagion des discours médicaux et littéraires dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, par laquelle viennent se confondre choix esthétiques et physiologies défaillantes, évolution artistique et processus de contagion, proposition de nouvelles normes et anormalité héréditaire.

Après avoir examiné le diagnostic opéré par Nordau, nous verrons la manière dont s'entrecroisent discours médicaux et discours littéraires, chaque « camp » cherchant à faire valoir, par l'usage de la même terminologie, des enjeux bien différents.

Diagnostic

Le discours médical sur l'art au XIX^e siècle

L'analyse des textes médicaux abordant les questions de l'artiste et de son œuvre au XIX^e siècle fait apparaître une histoire permettant de comprendre comment un discours de la pathologie de l'art s'élabore, jusqu'à déborder à la fin du siècle sur la critique esthétique. Ce parcours permet de comprendre comment l'on passe du diagnostic de l'artiste malade, à celui de l'art malade, et enfin à celui de l'art contagieux. Ainsi, un auteur comme Joseph-Henri Réveillé-Parise reste dans une problématique tout à fait classique, en étant avant tout préoccupé par la santé des génies, dans sa *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*¹, datant de 1834. Ce médecin reprend la question classique de la parenté entre folie et génie pour évoquer des cas d'artistes, d'écrivains, de scientifiques et de philosophes connus et classiques, afin de mettre en avant leur santé souvent défaillante : conformément à la doctrine des tempéraments, les hommes d'esprit ont le plus souvent un tempérament nerveux et, du fait de cette constitution, la passion pour leur travail les amène malheureusement à négliger leur santé. Ce sont ainsi les mêmes troubles qui les atteignent : santé fragile, problèmes de digestion du fait de leur sédentarité, instabilité nerveuse, mortalité précoce. Quelques anecdotes nous renseignent sur les dangers de ces conditions de travail un peu particulières, meurtrissant un corps trop passif : Pascal négligeait son corps, Leibniz veillait, Girodet travaillait de nuit, Cujas ventre contre terre, Michel-Ange a souffert d'être resté tête en l'air pour peindre le plafond de la chapelle Sixtine, le goût de Rousseau pour la campagne l'a trop exposé au soleil, ce qui n'est pas étranger à ses attaques, Goethe a été atteint de crises de maladie après chacun de ses grands ouvrages... Dans la perspective d'une théorie générale, il s'agit alors pour Réveillé-Parise de veiller à ce que ces individus se ménagent, afin de produire toujours plus de grandes œuvres. Le médecin se fait alors l'allié de l'artiste, veillant à sa santé fragile.

1. Joseph-Henri REVEILLE-PARISE, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit* [1834], Paris, J.-B. Baillière, 1881.





Avec *La Psychologie morbide*¹ de Moreau de Tours, datant de 1859, apparaît l'idée d'une organisation fondamentale commune aux génies et aux fous. L'approche se fait dès lors plus physiologique. La deuxième moitié du XIX^e siècle semble s'ouvrir par ces nouvelles théories sur le corps, qui offrent un terrain propice à une lecture médicale, voire pathologique, des processus de création artistiques. Selon Moreau de Tours, génies et fous sont des êtres à part, et l'on ne peut expliquer les facultés supérieures d'un individu que par une certaine forme de déséquilibre. Sa thèse est que la folie, l'idiotie et les facultés intellectuelles supérieures prennent leur source dans les mêmes conditions organiques.

Caractérisée par un excès de nervosité, l'organisation mentale des génies et des fous est déterminée par l'hérédité. Ce sont des individus particuliers qui s'éloignent de la normalité, entendue comme moyenne statistique. L'état de santé normal, « médiocre », est en effet défini comme celui de la moyenne des individus dans un temps donné, moyenne de laquelle se distinguent à la fois des individus inférieurs (idiots et fous), et des individus supérieurs (les génies). Le statut de génie doit donc être préservé, et il s'oppose à l'idée de *mens sana in corpore sano*.

Seulement, même si Moreau de Tours se contente d'un constat, d'une analyse physiologique des processus de création, il nie par là toute maîtrise et toute volonté chez l'artiste. En effet, son discours présente une certaine ambivalence. Car si d'un côté ces individus sont supérieurs, d'un autre côté ce sont des « individus fêlés »², et Moreau de Tours d'évoquer « cette *maladie mentale* qu'on appelle *génie* »³. Il met ainsi en place l'idée d'une névrose à l'origine de la création, et reprend, ce qui est tout à fait remarquable, les mêmes anecdotes que Réveillé-Parise, mais pour montrer l'excentricité de ces individus, le fait qu'il s'agit, notamment pour les artistes, davantage d'influx nerveux dans leur processus de création, d'inspiration que de travail maîtrisé. Les œuvres semblent surgir de façon spontanée de l'organisation singulière de ces individus. Le glossaire à la fin de son ouvrage entretient les confusions, répertoriant les formes d'affections des grands hommes, en mêlant considérations psychologiques, facteurs d'hérédité (les fous dans la famille) et ce que les œuvres en gardent. Il prend pour exemples, Socrate qui était halluciné, Aristote qui s'est suicidé, la sœur de Hegel qui était folle, George Sand qui était mélancolique dans sa jeunesse et a songé au suicide, Beethoven qui était bizarre, susceptible, puis sourd et mélancolique, Mozart qui est mort jeune, la mère de Goethe qui est morte d'une attaque d'apoplexie... On s'oriente ainsi avec Moreau de Tours vers l'idée d'une

1. Jacques-Joseph MOREAU DE TOURS, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathes sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Librairie Victor Masson, 1859.

2. *Ibid.*, p. 217.

3. *Ibid.*, p. 468.





constitution malade des artistes, d'une anormalité du fait d'une organisation physiologique fondamentale, et de là il n'y a qu'un pas avant d'assimiler génie et folie.

L'on en vient alors à l'idée d'un art malade, et non plus seulement d'un artiste malade, avec Cesare Lombroso et son ouvrage *L'homme de génie*¹, de 1889. Sous l'apparence d'un diagnostic apparemment similaire à celui de Moreau de Tours (les génies et les fous s'écartent de la normalité, celle-ci étant entendue comme moyenne, mais les génies sont supérieurs à cette moyenne tandis que les fous lui sont inférieurs), surgissent des considérations qui visent à promouvoir des normes pour l'art. Certains artistes – qui sont cette fois-ci principalement des contemporains, car nul ne contestera le génie des grands hommes des siècles précédents – sont dangereux. Est alors employée sous la plume de Lombroso l'expression de « pathologie de l'art »², et inventée la figure du « mattoïde », mixte de raison et de folie qui, dans le domaine de la littérature, se reconnaît notamment à son usage des assonances et son abus des images. Le mattoïde est dangereux car il apparaît raisonnable à celui qui n'est pas médecin, et il risque par là d'être pris pour un génie. Et Lombroso de viser là les décadents, Verlaine, ou Rimbaud :

Pour ces messieurs a est noir, e blanc, i, bleu, o rouge, u jaune. [...] Comprenez-vous ?...
Moi non plus. Il faut être ivre pour comprendre. Je conçois seulement que la poésie que j'essaye de définir est celle d'un solitaire, d'un névropathe et presque d'un fou. Et cette poésie se jouerait sur les confins de la raison et de la démence.³

Or Max Nordau est un disciple de Lombroso qui poursuit et radicalise les positions de son maître en allant vers le diagnostic de la dégénérescence spécifique des artistes du XIX^e siècle. Par les différentes étapes que nous avons parcourues, nous sommes passés de la question de la santé individuelle à la question de la santé de l'œuvre, l'œuvre d'art devenant au cours du siècle un symptôme permettant de poser le diagnostic de la maladie de l'artiste, et même de la société. Les nouvelles normes artistiques peuvent en effet être contagieuses, et mettre en danger l'harmonie de la société.

Dégénérescence : diagnostic et processus de contagion

L'ouvrage de Max Nordau (1894) s'intéresse avant tout aux œuvres de son époque. Il se veut un état des lieux plutôt qu'un discours sur le génie en général, et se révèle en réalité un véritable pamphlet. C'est donc explicitement, cette fois-ci, une œuvre à thèse qu'écrit le médecin : la plupart des courants artistiques désormais appréciés du public (Baudelaire, les décadents, les symbolistes, les naturalistes, Ibsen, mais également Wagner et Nietzsche) relèvent de la dégénérescence de la race et présentent surtout

1. Cesare LOMBROSO, *L'Homme de génie*, Paris, Félix Alcan, 1889.

2. *Ibid.*, p. 313.

3. *Ibid.*, p. 342-343.



un véritable danger pour la société. Rousseau et Baudelaire apparaissent comme la source de la contagion. Tous ces courants relèvent de la pathologie et sont égrenés comme autant de noms de maladies, comme le suggèrent les titres : « Tolstoïsme », « Ibsénisme », « Symbolisme »... Ce sont bien des « cas » que le médecin examine, et tous relèvent davantage de l'aliénation que de la santé. La peinture moderne trahit une pathologie chez les peintres (l'artiste aurait une vision anormale et déformante liée à des yeux malades), Verlaine a « tous les stigmates physiques et intellectuels de la dégénérescence »¹, à savoir qu'il est, selon le diagnostic de Nordau, libidineux, dipsomane, impulsif, ce qui se traduit, par une reconduite des vieilles croyances de la physiognomonie, également sur son visage, par sa physionomie mongoloïde. Mais – et c'est certainement le point le plus significatif – son œuvre suffirait à le diagnostiquer comme tel : ses poésies indiquent que c'est l'instinct qui prime chez lui, son langage n'est que rabâchage, et le fait qu'il comprenne le langage comme musique est symptomatique d'une dégradation, d'un retour à l'animalité. Dans chacun des courants qu'il cite, ce qui dérange fondamentalement Nordau est cette référence à l'instinct et cet emploi d'un langage coloré, quand, selon lui, le développement de l'humanité doit conduire au règne des seuls raison, morale universelle et langage conceptuel. Cette modernité artistique joue trop sur les effets : la musique doit décontenancer, la peinture prétend être bruyante, la littérature cherche à donner des visions, à suggérer des sensations olfactives ou gustatives (contamination des différents arts et de leurs spécificités qui va contre leur essence), tout cela pour l'excitation d'individus fatigués et dont l'état nerveux ne peut plus apprécier que les stimuli excessifs. La littérature moderne est donc donnée comme malsaine : la littérature sent « le fumier »², « la poésie fangeuse de M. Zola et de ses disciples en vidange littéraire est dépassée et ne peut plus désormais s'adresser qu'à des couches sociales et à des peuples arriérés »³, « le livre qui veut devenir à la mode doit avant tout être obscur »⁴, et Huysmans est « le type classique de l'hystérique sans originalité qui est la victime prédestinée de chaque suggestion »⁵.

L'hystérie est, depuis la diffusion des travaux de Charcot, la maladie nerveuse typique d'êtres trop impressionnables, qui perdent toute autonomie face aux sollicitations extérieures, comme le montre notamment l'hypnose. L'emploi du terme par Nordau vise à dénoncer le processus de contagion des œuvres, et donc le danger fondamental de ces dernières : ces artistes hystériques sont le fruit, non seulement de l'hérédité et d'excès en tous

1. Max NORDAU, *Dégénérescence*, tome 1, p. 213.

2. *Ibid.*, tome 1, p. 26.

3. *Ibid.*, tome 1, p. 26.

4. *Ibid.*, tome 1, p. 26.

5. *Ibid.*, tome 2, p. 107.



genres, ce que l'on établissait déjà dans les traités médicaux précédents, mais également du mode de vie de la « fin de siècle ». Selon Nordau, en effet, « la population des campagnes, une partie des ouvriers et de la bourgeoisie, sont sains »¹. Mais le mode de vie citadin est celui de l'agitation fiévreuse, du changement perpétuel de la mode, accentué par l'intoxication par de nouveaux excitants qui se démocratisent, principalement tabac et alcool. Nordau évoque pour le citadin les « influences défavorables de la grande ville qui amoindrissent sa force vitale »². Il entend ramener la contagion des influences sociales aux analyses physiologiques : à ses yeux il ne s'agit pas d'user d'une métaphore rhétorique, mais bien de soutenir l'application du modèle de la maladie organique à tout phénomène culturel. Toutes ces caractéristiques du mode de vie moderne engendrent de la fatigue nerveuse, laquelle est accentuée par les rapides bouleversements liés aux inventions de l'ère industrielle, telles la vapeur et l'électricité, lesquelles ont changé l'existence matérielle, et par là les habitudes d'existence. Les individus rendus nerveux sont obligés d'en passer par les excès pour ressentir quoi que ce soit. Donc, face aux dégénérés de constitution, se trouve la foule citadine des hystériques, c'est-à-dire une foule ayant une émotivité extraordinaire, soumise à la suggestion, changeant constamment de croyances. Comme l'écrit Nordau : « un dégénéré proclame, sous l'effet d'une obsession, un dogme littéraire quelconque, le réalisme, la pornographie, le mysticisme, le symbolisme, le diabolisme »³, et les hystériques suivent, de bonne foi, tandis que les autres suivent pour garder leur réputation et ne pas être en reste du mouvement général de la mode. Il s'agit bien d'une contamination, la perception esthétique étant pensée sur le modèle de l'irritation. La foule, déjà irritée par les bouleversements de la modernité industrielle, ne sait plus faire face aux multiples sensations qui l'assaillent, et les œuvres des artistes modernes, répondant à ce besoin d'excitation, les charment d'autant. L'analyse physiologique de l'organisme et des perceptions, quelles qu'elles soient, est bien le modèle à partir duquel cette diffusion est rendue possible. Les dégénérés seuls ne présenteraient pas un grand risque, si la foule n'était pas fragile. Mais le public excité subit l'illusion des sens produite par ces œuvres, et met ces mouvements à la mode. Malheureusement, la foule fait plus de bruit que les hommes sains qui jouissent tranquillement des œuvres de talents bien portants. La dégénérescence en tant que telle n'est pas contagieuse, elle ne relève évidemment pas du paradigme épidémique de la syphilis ou de la peste, mais le terrain est propice à sa diffusion, et ainsi l'on voit comment le risque de contagion des œuvres de la modernité est chez Nordau celui de l'influence des idées, des goûts artistiques, laquelle est bien

1. *Ibid.*, tome 1, p. 5.

2. *Ibid.*, tome 1, p. 64.

3. *Ibid.*, tome 1, p. 57. Nordau rejoint ici toute une thématique fin de siècle qui est celle de la « Grande Hystérie » : l'on fait des hystériques de Charcot les modèles d'une civilisation décadente, comme si tous les citadins risquaient eux-mêmes de tomber en crise à tout moment.



pensée selon un modèle physiologique, par la surexcitation des sens liée à une suggestibilité profonde qui a mis de côté la raison et la santé.

Présupposés

Explication par la science, évolution de l'homme orientée vers la raison et la morale universelle : les présupposés de cette théorie viennent du positivisme comtien. Les nouvelles tendances de l'art éloignent de la rationalité nécessaire au bon fonctionnement de la société, elle-même pensée sur le modèle d'un organisme. L'argument est donc en réalité moral : Nordau déplore le déclin des convenances et de la morale traditionnelle, et le fait de prôner l'individualisme (appelé égotisme) est l'indice de la dégénérescence. Nordau nie par là toute élaboration consciente de ce discours esthétique, et c'est en cela qu'il est dans la continuité des théories de Moreau de Tours : si l'individu prône un discours différent de la normalité à la manière dont Nordau la définit, c'est qu'il se cherche après coup des raisons à des processus inconscients, eux-mêmes produits par son inadaptation au réel. C'est parce qu'il est dégénéré qu'il n'est pas adapté au monde dans lequel il vit, et c'est pour cela qu'il élabore un discours qu'il présente comme un choix. Dans cette perspective, aucune protestation n'est possible contre le discours scientifique et moral de la société. Cet idéal positiviste est donc pensé scientifiquement : le progrès doit mener vers la morale universelle, vers le développement de l'industrie et du commerce. Et dans ce cadre, les artistes modernes sont des individus non adaptés et non adaptables qui tirent l'humanité vers le bas. De même, la foule hystérique en est restée à un âge révolu de l'humanité, celui du mysticisme. Ces dégénérescences sont des arriérations, qui doivent être combattues.

L'enjeu est explicite, c'est celui de l'ordre social. Selon Nordau, la santé se définit par ce qui favorise la vie et la prospérité de l'individu et de la société, celle-ci étant entendue comme organisme. Le beau doit être moral, la morale étant ce qui permet l'épanouissement de la société toute entière. L'artiste présente un danger pour cette harmonie et s'apparente ainsi aux figures du criminel et de la prostituée : si l'artiste s'en tient à la théorie, c'est seulement qu'il n'a pas la force d'agir, contrairement aux deux derniers. Mais la différence n'est que de quantité, et non de qualité. Comme chez Comte, la personnalité est l'indice d'un atavisme. Tout doit aller dans le sens du progrès de la société. Le dégénéré, « l'autre », altère le développement normal de l'humanité, le modèle étiologique à partir duquel est pensé la maladie sociale est donc exogène. Les artistes, revendiquant leur propre personnalité et ne se conformant pas à la morale universelle, ne sont donc pas seulement dégénérés, puisqu'ils ne sont pas conformes à l'évolution du type humain, ce sont encore des « ennemis de la société de la pire espèce »¹, qui troublent le

1. *Ibid.*, tome 2, p. 560.



156 *La critique médicale dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*

développement normal de l'humanité, en empêchant le raisonnement rationnel, et dont il faut se préserver, par la censure et la condamnation.

Enjeux croisés des discours

Thérapeutique

Après le diagnostic, vient donc chez Nordau la thérapeutique. Il écrit par exemple :

Nietzsche est devenu l'auteur d'une contagion intellectuelle dont l'on ne peut espérer arrêter le développement que si l'on met en pleine lumière la folie de Nietzsche lui-même et si l'on marque ses disciples du fer chaud qui leur convient : celui d'hystériques et d'imbéciles.¹

Il faut instaurer des ligues morales, dans lesquelles les psychiatres auront une grande place, dont la tâche sera d' « examiner la moralité des manifestations artistiques et littéraires »², pour démasquer, stigmatiser, mettre en garde. Nordau, en tant que médecin, prétend porter un regard scientifique sur ces phénomènes, et il est à même de les dénoncer. Le locuteur est ici immunisé, contrairement à ce qui pouvait se passer par exemple chez Réveillé-Parise qui, en tant qu' « homme livré aux travaux de l'esprit », était toujours susceptible de tomber malade.

Les artistes contemporains sont dégénérés et malades. Or le beau doit être moral, et la morale définit la santé. L'art doit donc se conformer à la norme médicale de la santé. Il convient cependant ici de distinguer différentes tendances chez les médecins de la fin du siècle. Charcot par exemple loue le réalisme de certaines œuvres, tandis que Paul Richer, disciple et collaborateur de Charcot, rejoint Nordau en définissant la perfection de l'art par la représentation de la santé. Mais à chaque fois, dans ces textes de critique médicale, c'est la médecine qui dicte les normes artistiques. Titulaire de la chaire d'anatomie artistique à l'École des Beaux-arts au début du XX^e siècle, Richer défend la représentation de l'homme « complètement sain de corps et d'esprit »³, la représentation donc de la perfection humaine pensée à la fois sur un plan physique et moral, les deux se définissant conjointement grâce aux thèses évolutionnistes. Comme le souligne Didi Huberman, Richer en vient ainsi à des glissements de vocabulaire : « comme physiologiste et médecin, il constate certes des *lois* ; mais bientôt, comme professeur, il parlera de *règles* ; et ne tardera pas, comme académicien, à élaborer des *canons* »⁴. On voit ainsi comment de l'énoncé de ce que doit être la santé, certains médecins en viennent à énoncer ce que doit être l'art, et comment les

1. *Ibid.*, tome 2, p. 372.

2. *Ibid.*, tome 2, p. 563.

3. Jean-Martin CHARCOT et Paul RICHER, *Les Démoniaques dans l'art suivi de La Foi qui guérit*, présentation de Pierre FEDIDA et Georges DIDI-HUBERMAN, Paris, Macula, 1984, p. 200.

4. *Ibid.*, p. 172.





autodafés et l'exposition sur « l'art dégénéré » du régime nazi ne firent que prolonger ces perspectives.

Contradictions et conflits

Le dévoiement du discours scientifique par des enjeux moraux se trahit cependant chez Nordau, et met à mal la légitimité des moyens qu'il souhaiterait mettre en œuvre. Les contradictions qui se font jour dans son texte indiquent justement que la contagion ne vaut ici que comme procédé rhétorique, pour mettre l'accent sur ce qu'il redoute. En effet, comme il l'écrit :

Ce qui distingue la dégénérescence de la formation de nouvelles espèces, ou phylogénie, c'est que la variété pathologique ne dure pas et ne se reproduit pas comme celle qui est saine, mais est heureusement frappée de stérilité et meurt après quelques générations, souvent même avant d'avoir atteint les plus bas degrés de la dégradation organique.¹

La contagion ne vaut donc, comme nous l'avons déjà vu, qu'en ce qui concerne les effets sur la foule, la mise en danger de la société si l'on en vient à louer ces dégénérés, à les apprécier. La dégénérescence en tant que telle n'est pas contagieuse. Les individus concernés ne sont que les victimes d'atavismes, et disparaîtront d'eux-mêmes. Et Nordau de nous rassurer :

d'ici quelques siècles, l'art et la poésie seront de purs atavismes et ne seront plus cultivés que par la partie la plus émotionnelle de l'humanité : les femmes, la jeunesse, peut-être même l'enfance.²

En effet selon lui, les femmes, comme les enfants, sont plus sensibles, leur langage est plus proche de l'émotion, du chant, que du *logos*. Dans l'optique positiviste, le progrès allant vers la suprématie de la raison, l'art disparaîtra des préoccupations essentielles. Mais alors, où est le danger ? L'on voit bien qu'il y a ici contradiction chez Nordau. En voulant « accélérer par un traitement approprié la guérison »³, il donne l'indice de la non-pertinence de ses thèses. Soit les dégénérés ne peuvent pas entraver l'évolution de la société, et alors il n'y a pas contagion, soit ils le peuvent, et en ce cas son discours évolutionniste tombe de lui-même. Son discours est donc bien celui de la norme. Le progrès tel qu'il l'entend n'est pas irrémédiable, et cette contagion des idées ne relève pas de la science. Elle n'est qu'un terme pseudo-scientifique visant à dénoncer un phénomène strictement culturel, se situant au niveau des valeurs.

Mais évidemment, le conflit le plus évident se situe dans la confrontation avec le discours des écrivains eux-mêmes, voire avec les œuvres elles-mêmes, ce qui remet en question tout le discours médical sur la création depuis

1. MAX NORDAU, *Dégénérescence*, tome 1, p. 32.

2. *Ibid.*, tome 2, p. 536.

3. *Ibid.*, tome 2, p. 548.





Moreau de Tours. Ces écrivains revendiquent en effet la maîtrise, voire même la passion pour la forme. C'est le sonnet chez Baudelaire, la prose chez Flaubert, le ciselage des mots chez Huysmans. De plus, ils se représentent eux-mêmes comme des îlots de singularité noyés dans une foule médiocre et mercantile. De leur point de vue, l'art n'est évidemment pas atavisme, mais au contraire beauté cultivée par une élite, et survivant dans une société bien trop rationnelle. Dans son « Salon de 1859 », Baudelaire déplore ainsi l'oubli de l'art : « De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure »¹, constat toujours d'actualité à la fin du siècle chez les décadents, en tête desquels Huysmans, lequel loue dans *Certains* : « quelques êtres, égarés dans l'horreur de ces temps »², seuls véritables artistes. La contagion pour ces écrivains est bien plutôt celle de l'industrie que celle de leurs esthétiques.

Contagion des discours

Ces artistes semblent alors user du même lexique de la contagion ou de la contamination : c'est désormais la modernité qui les rend malades, eux qui rêvent d'idéal. Les frères Goncourt écrivent ainsi : « Une grande bataille s'élève sur le sentiment de la modernité [...] dont Gautier se proclame pourri »³. Le même constat est fait par Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* :

Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme ? S'ils sont malhabiles à l'action privée ou publique, n'est-ce point qu'ils sont trop habiles à la pensée solitaire ?⁴

Certes, les artistes seraient inadaptés, mais ces « cas » ne sont-ils pas les véritables artistes ? Le diagnostic établi par les médecins se mue en positivité :

Aucune analyse ne saurait déterminer jusqu'à quel point les maladies morales d'un écrivain peuvent se séparer de son talent sans que ce talent y perde, et le Flaubert guéri que nous transformons ainsi en artiste heureux aurait-il composé ses chefs-d'œuvre ?⁵

L'avènement du positivisme dans la société rend malade, de ce point de vue. Les artistes y voient ainsi un agent pathogène, et une impossibilité de s'en soigner. Mais dans ces enjeux croisés des discours artistiques et médicaux, à partir du même lexique, la création, bien qu'elle soit toujours issue, dans un certain sens, de constitutions malades, et donc pensée selon le même lexique, peut porter différentes valeurs.

1. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 750.
2. Joris-Karl HUYSMANS, *Écrits sur l'art (1867-1905)*, Paris, Bartillat, 2006, p. 349.
3. Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire. I. 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1065.
4. Paul BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires* [1883], Paris, Gallimard, « Tel », 1993, p. 15.
5. *Ibid.*, p. 122.



Or les affinités entre ces deux types de discours vont plus loin. Bourget évoque également sa propre « intoxication littéraire »¹, du fait de la lecture de *Madame Bovary*. Certains écrivains se revendiquent ainsi malades, et parlent de leur maladie. L'art contamine mais il permet aussi la singularité. La contamination est ici une métaphore reprise du diagnostic d'anormalité porté par les médecins, mais inversée pour faire valoir des éthiques singulières. Le risque d'épidémie à partir de la littérature, c'est désormais le risque d'un art qui fait voir le réel autrement. La littérature, toujours chez Bourget, peut produire « un affinement des sens avoisinant la maladie »². L'œuvre de la modernité est bien contagieuse, elle transforme les autres œuvres, elle atteint les lecteurs eux-mêmes et leur perception du monde. Mais ici, cela est synonyme de force de l'art, du pouvoir qu'ont ces nouvelles esthétiques de faire surgir l'idéal dans une société médiocre. La contagion est à nouveau ici pensée selon le modèle physiologique permettant de comprendre l'influence des affects esthétiques, mais cette fois-ci la « maladie » est l'indice d'une supériorité.

Ainsi Charles Baudelaire, qui face à la censure des *Fleurs du mal* dénonçait une « ridicule opération chirurgicale », avait bien compris le pendant hygiéniste de la morale sociétale. Mais lorsqu'il s'insurgeait contre « l'interprétation syphilitique »³ de son poème mis au ban « A celle qui est trop gaie », comment ne pas y voir seulement une apparence d'insurrection ? Cette « interprétation syphilitique » n'est qu'invention de Baudelaire. Lorsqu'il écrit :

A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'insuffler mon venin, ma sœur !⁴

il entend bien évoquer la diffusion de son spleen, mais il n'en reste pas moins que l'image est celle d'un virus se propageant, et ce jusque dans le corps même du lecteur. Certains écrivains semblent par là proposer une transfiguration du regard qui est en réalité une forme de thérapeutique par l'art, au nom d'une santé définie différemment, contre le diagnostic d'une contagion dangereuse.

Ainsi, une certaine critique médicale de la fin du XIX^e siècle, dont Max Nordau est le plus éminent représentant, a pu penser la modernité artistique comme un phénomène contagieux et dangereux dont la société devrait se préserver. Cette vision clinique, voire hygiéniste de l'art, nie toutes les particularités des mouvements littéraires du XIX^e siècle, en cherchant à voir

1. *Ibid.*, p. 453.

2. *Ibid.*, p. 321.

3. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes...*, p. 108.

4. *Ibid.*, p. 108.



dans les œuvres des symptômes de dégénérescence s'opposant au règne de la raison et de l'industrie. Seulement, et ce par la particularité même de cette littérature qui se veut transfiguration du réel, proposition d'un nouveau regard sur le monde, proposition finalement de normes différentes, les artistes incriminés retournent ce discours et voient en la modernité, capitaliste cette fois, un risque de contagion. Les mêmes images de la transmission physiologique se retrouvent tant dans les discours médicaux que dans les discours littéraires. Et par là, ce sont moins l'industrialisation ou la modernité artistique qui sont contagieuses, que les discours eux-mêmes qui se contaminent, conflictuels et pourtant réunis dans une même *épistémè*. En ce sens l'idée d'une contagion des discours n'est plus que descriptive, puisque chez Foucault, toute *épistémè* est caractérisée par des échanges et des déplacements de discours, d'une sphère à une autre. Les médecins, en usant de la métaphore de la contagion, cherchent à mettre en place une certaine politique morale. Mais la contagion n'a pour eux rien de métaphorique, ils prétendent bien l'établir de manière scientifique. Les artistes de leur côté, reprenant ce lexique, cherchent à le détourner, voire à le retourner, pour lui faire porter des valeurs positives. Mais la frontière est ténue entre un usage seulement métaphorique, et une adhésion à l'analyse physiologique de ces phénomènes. En réalité, ce sont deux discours sur le réel qui s'affrontent ici, deux systèmes de valeurs différents proposées aux individus, dualité s'inscrivant dans un contexte particulier, la deuxième moitié du XIX^e siècle, où la distinction entre vocabulaire spécifiquement médical et vocabulaire spécifiquement artistique est difficile.



Julie CHEMINAUD
Université Paris IV-Sorbonne

