

# **Quand lire, c'est guérir : Pouvoirs thérapeutiques des arts dans le récit romantique européen**

**Victoire Feuillebois  
Université Saint-Louis, Bruxelles**

Œuvres morbides, créateurs fous, poètes maudits et disparus précocement, jeunes filles idéalistes consumées par la phtisie, lecteurs égarés pour s'être trop exposés au sublime : autant il peut sembler difficile de définir exactement le romantisme, autant la métaphore du « mal romantique<sup>1</sup> » fait largement consensus en Europe, à la fois chez les contemporains et dans l'appréciation critique ultérieure. L'association entre romantisme et maladie est aussi fréquente que les sens qu'elle revêt sont nombreux : la métaphore épidémique est motivée par le fait que, de façon inédite, la sensibilité romantique se répand rapidement en Europe<sup>2</sup> et affecte directement la sphère des pratiques sociales et la forme des existences<sup>3</sup>. Dans ce contexte, le « mal romantique » possède une dimension plus ou moins allégorique : il est perçu tantôt comme une atteinte directement physique qui procèderait par excitation excessive et épuisement du sujet conduisant parfois à la mort, tantôt comme une mise en danger psychique et morale qui pousserait le sujet vers la folie et le crime par une valorisation de l'excès et de la déviance. Cette métaphore devient à la fois le vecteur d'une promotion et l'instrument d'un procès de l'art de l'époque : le caractère maladif du génie est ainsi tantôt un trait positif le singularisant radicalement de ses semblables<sup>4</sup>, tantôt le symptôme de l'entrée dans une forme d'art « de l'épuisement<sup>5</sup> » aux dangereuses conséquences artistiques et sociales. Elle donne en tout cas lieu à un vaste mouvement d'interrogation sur les nouveaux pouvoirs de l'art : face à ce phénomène sans précédent, il s'agit de chercher le siège de ce mal, et ce sont souvent le livre et la lecture qui se trouvent incriminés, accusés de transmettre des pathologies diverses et de devenir un médium de contagion ou un vecteur de morbidité.

De fait, du « signe de Musset » pour les affections physiques au « syndrome de Stendhal » et au « mal du siècle » pour les troubles psychologiques ou mentaux, le XIX<sup>e</sup> siècle nous a légué l'idée que le romantisme a partie liée avec la maladie et que l'œuvre d'art peut être un poison. Une telle association est faite à la fois par les détracteurs du romantisme, prompts à l'utiliser comme un reproche pour discréditer leurs ennemis littéraires, et par les artistes et théoriciens romantiques eux-mêmes, qui soulignent les pouvoirs souvent fatals de l'œuvre d'art sur les corps et sur les âmes. Or, ce point constitue un élément décisif dans la réception du romantisme et la construction de sa place dans l'histoire littéraire : l'affirmation d'un pouvoir de l'art pouvant aller jusqu'à la mort, qui participe à l'origine de la promotion du champ esthétique dans les activités humaines, contribue paradoxalement à marginaliser ce dernier en suggérant que l'art et la vie ne font pas bon ménage et doivent occuper des espaces

---

<sup>1</sup> Nous reprenons le titre de l'ouvrage d'Ernest Sellière, *Le Mal romantique. Essai sur l'impérialisme irrationnel* (1908), qui systématise l'image du « mal du siècle » présente chez Chateaubriand et Musset.

<sup>2</sup> On pense par exemple aux mesures prises au Danemark à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour empêcher la contagion de « l'effet Werther », lesquelles s'apparentent aux mesures de lutte contre les pandémies.

<sup>3</sup> Ainsi que le souligne la grande étude de Louis Maigron, *Le Romantisme et les mœurs : essai d'étude historique et sociale*, Paris, Honoré Champion, 1910.

<sup>4</sup> Pour donner un unique exemple de cette tendance transhistorique, le mouvement décadent reprend plus tard au romantisme l'idée de « maladie intéressante », c'est-à-dire d'une pathologie qui signale ou suscite une sensibilité esthétique particulière (Arthur Symons, « The Decadent Movement in Literature », *Harper's New Monthly Magazine*, novembre 1893, p. 858).

<sup>5</sup> Pour reprendre le titre de l'ouvrage célèbre de Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991.

séparés. On assiste ainsi à une étape décisive de « l'histoire de [la] dévalorisation<sup>6</sup> » (William Marx) des pratiques artistiques au sein du champ social.

Or, l'analogie entre romantisme et maladie n'est que l'un des versants de l'affirmation romantique du pouvoir de l'art sur les corps et les esprits : on observe à la fois dans les textes théoriques et à travers les représentations littéraires de ce pouvoir que, pour les romantiques, l'art peut en effet soigner et sauver de la même manière qu'il peut rendre malade et tuer. Au-delà de l'image obsédante mais partielle du « mal romantique » servant à faire la critique d'un paradigme de la sensibilité qui désorganise profondément les relations traditionnelles entre l'art et la vie, il nous semble donc utile de replacer le lien établi entre romantisme et maladie dans un contexte de pensée et de pratiques artistiques plus large, où l'œuvre d'art se caractérise par un nouveau pouvoir d'affecter les vies et apparaît, en fonction des cas et selon des modalités diverses, comme un *pharmakon*, tantôt poison et tantôt remède.

Dans l'introduction de sa grande étude sur *Le Romantisme et les mœurs* (1910), consacrée à analyser les conséquences délétères de la sensibilité romantique sur le corps social, Louis Maigron rappelait que l'on aurait tort de considérer le romantisme sous ce seul aspect, mais que, ses aspects bénéfiques étant moins fréquemment représentés dans les textes littéraires et les discours critiques, il les a écartés de son champ d'investigation<sup>7</sup>. Nous souhaitons pour notre part proposer ici un bref parcours dans le récit européen du début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui, adossé à un rappel du contexte critique, doit faire valoir l'importance de cette dimension thérapeutique des arts, promouvant de nouvelles fonctions de la lecture et du livre. Mais avant de se pencher sur ce corpus laissé de côté et plus conséquent que Maigron ne le suggère, il faut rappeler l'avertissement prononcé par Ariane Bayle à l'orée du volume qu'elle dirige sur *Les Usages thérapeutiques du littéraire (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)* : « Personne n'a jamais guéri d'une maladie parce qu'il écrivait ou parce qu'il lisait<sup>8</sup> ». Même si les témoignages de lecteurs et de consommateurs effectifs des œuvres d'art peuvent être éclairants pour cerner les modalités de la réception romantique<sup>9</sup>, il n'est pas question ici de se pencher sur l'efficacité réelle de l'œuvre en tant que moyen de guérison ou adjuvant d'une cure quelconque, mais de s'interroger sur la façon dont la littérature suggère au sein des textes que l'art est capable d'affecter le corps de ceux qui le reçoivent. Il s'agit donc de réfléchir à la manière dont la fiction théorise les pouvoirs de l'art en mettant en scène les effets du récit et en accordant potentiellement à l'art une fonction thérapeutique qui est représentée dans les bornes du texte, sur les lecteurs, les auditeurs ou les spectateurs figurés. À terme, ces représentations contribuent à rétablir un lien entre la lecture et la vie que l'accent mis sur les pathologies liées à la consommation de l'œuvre d'art avait tendance à effacer. Les *Künstlernovellen* romantiques permettent en effet d'évoquer la bivalence de l'œuvre d'art : au-delà de la crainte d'un « désengagement de l'art<sup>10</sup> » au profit de la sphère de l'esthétique pure au nom du caractère pathogène de l'œuvre, ils nous permettent d'interroger la manière dont l'œuvre romantique peut continuer de se représenter comme disposant d'une force efficace et potentiellement bénéfique dans l'existence. Or, ainsi que nous le verrons, non

---

<sup>6</sup> William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Minuit, 2005.

<sup>7</sup> « Qu'il soit arrivé au romantisme d'exercer sur les mœurs une action bienfaisante, nous sommes si éloigné d'y contredire qu'au contraire nous l'avons indiqué avec toute la netteté possible, chaque fois que s'en est présentée l'occasion. Malheureusement l'occasion a été rare et c'est à l'analyse d'influences d'une tout autre sorte que notre étude a dû presque nécessairement se restreindre. La raison en est simple : nous n'avons guère trouvé que des influences de cette dernière espèce dans les documents qu'il nous a été donné d'examiner. », Louis Maigron, *op. cit.*, p. I.

<sup>8</sup> Ariane Bayle, « Introduction », in *Les Usages thérapeutiques du littéraire (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, *Epistémè*, n° 13, 2008, p. 1.

<sup>9</sup> Notamment pour comprendre le rôle nouveau que l'art joue dans les vies, cf. Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

<sup>10</sup> Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986.

seulement cette perspective renouvelle les rapports entre *art et médecine*, mais elle tend à terme à promouvoir dans le récit une vision de l'*art comme médecine*, et une médecine supérieure à celle dont les docteurs sont les dépositaires.

### **L'œuvre d'art dans un monde de sujets sensibles : vers une reconfiguration des rapports entre art et médecine**

Lorsque l'on croise une analyse des représentations littéraires et des discours esthétiques, philosophiques et médicaux sur la création et la réception des œuvres, on décelé la constitution d'un nouveau paradigme à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui met l'accent sur la subjectivité du sujet sensible comme base de l'expérience et de la connaissance. Or, ce paradigme modifie profondément la portée de la production artistique dans la société et la vie des individus : l'expérience esthétique, qui, comme le rappelle Terry Eagleton, désigne étymologiquement la manière dont l'art affecte les corps et les esprits, devient un espace où le potentiel sthénique ou asthénique de l'œuvre peut se révéler bénéfique ou au contraire profondément néfaste pour la santé physique ou mentale. L'attention aux effets divers de l'œuvre légitime la métaphore du *pharmakon* pour étudier la diffusion de ce paradigme qui donne une place nouvelle à l'art : dans les pratiques curatives de l'époque, les discours sur la lecture ou la consommation des œuvres, mais aussi dans les représentations littéraires des effets de la musique, de la peinture ou du livre, on observe ainsi le développement de l'idée d'un bon usage et d'un bon dosage de l'œuvre d'art. Ici, l'art n'apparaît pas comme bon ou mauvais en soi pour le corps ou l'âme, mais il se présente comme une sphère totalement reconfigurée, dont il s'agit de comprendre les règles : la fiction de l'époque permet non seulement de thématiser cette nouvelle place de l'œuvre d'art, mais aussi de produire des récits permettant d'appréhender et de maîtriser sa puissance paradoxale.

En effet, le début du XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par une porosité nouvelle entre pratiques sociales et espace artistique en général, que José-Luis Diaz désigne par le terme de « *vitalisation*<sup>11</sup> ». Depuis Madame de Staël qui proposait de considérer les beaux-arts en général et la littérature en particulier « dans [leurs] rapports avec les institutions sociales<sup>12</sup> », on constate en effet une fertilisation croisée entre des espaces que la tradition esthétique antérieure séparait plus fermement. Comme le dit le médecin Bianchon dans *La Muse du département* (1837) : « Les inventions des romanciers et des dramaturges sautent aussi souvent de leurs livres et de leurs pièces dans la vie réelle que les événements de la vie réelle montent sur le théâtre et se prélassent dans les livres<sup>13</sup> ». Les beaux-arts quittent les académies pour s'immiscer dans la vie quotidienne et, de l'effet Werther et l'épidémie Chatterton aux épigones de René et de Childe Harold, cette porosité devient l'un des traits définitoires de tout un pan du romantisme : de fait, dans son recueil de nouvelles qui fait figure de manifeste de la jeune génération, *Les Jeunes-France* (1833), Théophile Gautier fait le portrait d'une série d'imitateurs pathologiques, dont beaucoup finissent par périr, soulignant par-là que le canon romantique a dépassé les limites du livre ou le cadre du tableau – souvent pour le pire.

À la simple influence du romantisme dans les mœurs vient donc rapidement s'ajouter l'idée d'une létalité de la confusion entre le livre et la vie<sup>14</sup>. Ce passage est lié à l'avènement

---

<sup>11</sup> José-Luis Diaz, « Quand la littérature formait les vies », *CONTEXTES*, n° 15, 2015, mis en ligne le 26 février 2015 : <http://contextes.revues.org/6046> (consulté le 15 octobre 2015).

<sup>12</sup> Cf. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800.

<sup>13</sup> Honoré de Balzac, *La Muse du département*, in *La Comédie humaine*, édition de Pierre-Georges Castex, t. IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 696-697.

<sup>14</sup> On la retrouve ainsi chez ce commentateur de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, qui aurait « voulu réaliser dans la pratique journalière de l'existence l'idéal romantique. Il en a souffert... Tout ce qui est désordre, "morbidesse", douleurs imprécises, agitations confuses, c'est à l'influence du romantisme qu'il faut l'imputer. », Eugène Grelé, *Jules Barbey d'Aurevilly, sa vie et son œuvre d'après sa correspondance inédite et autres documents nouveaux*, Caen, L. Jouan, Paris, Honoré Champion, 1904, p. 127.

pré-romantique d'un nouveau paradigme culturel qui, depuis Edmund Burke, fait de la sensibilité incarnée dans le corps le vecteur de la connaissance, du jugement moral et de l'expérience esthétique du sujet<sup>15</sup>. Mais ce corps sensible est un corps particulièrement volatile, qui se caractérise par sa capacité d'être en permanence affecté et potentiellement dérégulé : sa qualité sensible est donc définie comme ambivalente, et on ignore, pour reprendre le titre d'un article paru en 1796, si elle « doit être cultivée ou réprimée<sup>16</sup> ». Or, dans un contexte où la sphère esthétique et la sphère de la vie interagissent avec plus de force qu'auparavant, les arts constituent désormais le lieu où se manifeste plus que nulle part ailleurs la capacité du sujet d'être affecté dans sa disposition sensible : l'œuvre d'art appréhendée à travers ses effets directs sur le sujet devient donc un lieu d'investigation pour les critiques, mais aussi pour les philosophes et les médecins.

Si de nombreux textes consacrés à ce phénomène insistent sur le caractère pathogène de ces effets, nous souhaiterions pour notre part souligner que la métaphore du mal romantique va de pair avec la promotion à l'époque de l'analogie entre art et médecine. Le cas de la musique, qui devient un objet d'intérêt et d'étude de la part des médecins de l'époque, est particulièrement exemplaire de cette promotion, liée à un paradigme de la sensibilité qui fait de l'œuvre un agent régulateur de tout état nerveux dérégulé, dans un sens ou dans l'autre. Autour de 1800, la médecine aborde en effet la question musicale sous un angle directement physiologique : « l'émergence de l'idée de musique pathogène » repérée par James Kennaway<sup>17</sup> à cette époque s'inscrit plus largement dans une étiologie des maladies fondée sur l'idée d'excès ou de défaut de stimulation des sujets<sup>18</sup>. Ce paradigme contribue à faire de la musique un objet médical chaud, dans la mesure où elle est à la fois rendue responsable de l'excitation excessive des organismes, pouvant provoquer la maladie et la mort<sup>19</sup>, et utilisée dans le cadre des premières cures de musicothérapies en contexte clinique<sup>20</sup>. L'idée d'une action de la musique sur les nerfs se développe notamment sous l'influence du médecin écossais John Brown, qui considère que toute pathologie est due à un état sthénique ou asthénique et exige donc une que la stimulation des nerfs soit réduite ou accentuée. La musique devient un instrument privilégié dans le système médical hérité de Brown, qui se diffuse largement en Europe : parce qu'elle agit directement sur les nerfs et la sensibilité, elle peut à la fois causer des stimulations excessives ou au contraire aider à calmer des états extrêmes. On voit donc que, loin de condamner toute forme d'art qui agirait sur la sensibilité, la médecine se réapproprie cette action comme un moyen de comprendre les maladies et comme un vecteur de guérison de certains états. Comme le résume le poète allemand Novalis, l'idée s'impose à l'époque que « toute maladie est un problème musical, toute guérison est une solution musicale<sup>21</sup> ».

<sup>15</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à l'article canonique de Georges S. Rousseau, "Nerves, Spirits, and Fibres: Towards Defining the Origins of Sensibility", *Studies in the Eighteenth-Century*, n° 3, 1976, p. 137-157.

<sup>16</sup> "Question: Ought Sensibility to be Cherished or Repressed?", *Monthly Magazine*, n° 2, 1796, p. 706-709. Voir également : Eugene L. Stelzig, "Romantic Subjectivity: Disease or Fortunate Fall?", in *English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies*, sous la direction de James Pipkin, Heidelberg, Carl Winter, 1985, p. 153-168.

<sup>17</sup> James Kennaway, *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music As Cause of Disease*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 1.

<sup>18</sup> Cf. Id. « From Sensibility to Pathology: The Origins of the Idea of Nervous Music around 1800 », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 65, n° 3, 2010, p. 396-426.

<sup>19</sup> Cf. Id., *Bad vibrations*, op. cit., p. 37-39.

<sup>20</sup> Cf. Werner Friedrich Kümmel, *Musik und Medizin: Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg, Munich, Alber 1977 ; Rudolf Schumacher, *Die Musik in der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts*, Francfort, Peter Lang, 1982 ; Hans-Jürgen Möller, *Musik gegen Wahnsinn: Geschichte und Gegenwart musiktherapeutischer Vorstellungen*, Stuttgart, Fink, 1971.

<sup>21</sup> Novalis, *Le Brouillon général*, traduction Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2000, p. 93.

Or, le récit de l'époque, et en particulier la *Künstlernovelle*, reflète cette bivalence qui renouvelle les rapports entre art et médecine, mais il présente aussi la fiction comme un lieu décisif pour appréhender ces nouveaux pouvoirs de l'art : la lecture du texte n'apparaît plus à ce titre comme un facteur perturbateur et pathogène, mais comme une pratique bénéfique aidant *de facto* à prendre soin de sa santé en échappant aux conséquences potentiellement néfastes de l'exposition à l'art sublime. Ainsi, on remarque que, si l'on associe souvent les nouvelles d'E. T. A. Hoffmann au modèle de l'art létal, qui frappe les cantatrices ayant trop chanté ou les compositeurs excentriques, on trouve en réalité dans son œuvre à la fois des héros rendus fous par la musique, comme Kreisler ou Krespel, et des personnages sauvés par la musique ou par une histoire qu'on leur raconte sur la puissance de l'art. Il est frappant de constater que l'une des dernières nouvelles de l'auteur s'intitule précisément *La Guérison* [*Die Genesung*, 1822] : il s'agit de l'histoire d'une cure alternative, où un vieil homme depuis longtemps atteint de maux psychiatriques et physiques incurables est soigné par le chant d'une parente, qui l'apaise et le ramène à la raison. Le dispositif curatif est supervisé par un médecin qui emmène le patient dans les bois et demande à la jeune femme de chanter un air évoquant le vert de la forêt : alors que l'art a traditionnellement pour fonction chez les romantiques d'ouvrir à un autre monde idéal, ici le chant ramène le vieillard vers la réalité grâce à ce détour par la sphère artistique qui finit par lui révéler la beauté d'une nature qu'il avait cessé de voir. La nouvelle explicite selon nous le rapport complexe qu'entretient Hoffmann avec la musique et l'art en général, qui sont toujours perçus comme dotés d'un potentiel double<sup>22</sup>. Elle montre aussi qu'Hoffmann pose le problème de la musique, et de l'art en général, sous l'angle de ses usages et non de son essence : autant l'œuvre du romantique regorge de pères ou de professeurs indécents tuant leurs protégées à force de les faire chanter, autant cette nouvelle montre que, bien utilisé, l'art peut servir à guérir aussi bien qu'à faire périr. Dès lors, la fiction prend en charge non seulement d'expliquer comment l'on dispose d'un tel pouvoir, mais elle se présente aussi comme une pratique susceptible de provoquer la guérison : ainsi, dans *Le Sanctus* [*Das Sanctus*, 1816], le récit est composé de deux strates, celle d'un récit inséré qui évoque la mort malheureuse d'une jeune femme qui n'a pas su se protéger contre la « violence de la musique<sup>23</sup> », et celle du cadre où une cantatrice aphone est guérie en entendant cette histoire. Si la musique apparaît bien ici comme le vecteur d'une puissance sublime parfois mortifère, la fiction semble bien développer une fonction pédagogique décisive, qui rétablit un lien entre la lecture et la vie – sans fiction musicale, le musicien serait en danger<sup>24</sup>.

Il semble donc essentiel d'aller voir au-delà du procès intenté à l'art romantique autour de son caractère pathogène et de s'interroger sur la manière dont la littérature représente de manière plus complexe les nouveaux pouvoirs de l'art sur les mœurs et sur les corps. En effet, dans cette reconfiguration de la place de l'art et de ses rapports avec la vie, on n'observe pas une simple marginalisation des pratiques artistiques accusées de provoquer des effets létaux, mais on voit que la lecture se charge de nouvelles missions, qui consistent à éduquer au pouvoir supérieur de l'art. L'art romantique a ainsi pour caractéristique de penser dans un même mouvement les effets bénéfiques et néfastes de l'œuvre d'art, et donc de mettre en scène des conséquences diverses de la consommation de celle-ci en fonction des usages qu'on en fait, ce qui met l'accent sur l'importance du type de lecture qui est faite par les

<sup>22</sup> Cf. Victoire Feuillebois, « De la musique comme *pharmakon* : pathologies du sublime et thérapies par l'art chez E.T.A. Hoffmann », in *Tous Malades ! Les représentations littéraires de la maladie*, sous la direction de Florence Fix, Presses Universitaires de Lorraine, à paraître en 2016.

<sup>23</sup> Pour reprendre le titre célèbre de la nouvelle d'Heinrich von Kleist *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810), que l'on peut traduire à la fois par « puissance » et par « violence ».

<sup>24</sup> Cf. Victoire Feuillebois, « Pourquoi des fictions autour de la musique ? L'exemple du *Sanctus* d'Hoffmann », *Revue de littérature comparée*, 2014/3, p. 259-283.

personnages figurés comme par les lecteurs : dans l'un des grands romans sur les désastres du byronisme dans l'existence, *Eugène Onéguine* [Евгений Онегин, 1832] d'Alexandre Pouchkine, le protagoniste éponyme gâche sa vie pour avoir trop voulu adhérer à un modèle littéraire, mais la protagoniste échappe à ce malheur précisément en lisant aussi Byron, qui lui dévoile qu'Eugène Onéguine n'est qu'une parodie et la pousse à renoncer à lui – même si l'on se situe dans une variante d'un « mal romantique » ici plus existentiel que directement physiologique, on observe bien qu'un livre unique cause la perte d'Eugène, mais sauve Tatiana.

### **Appropriations esthétiques de l'enjeu de santé : l'art plus fort que la médecine**

On voit donc au terme de ce premier moment que l'association entre art et médecine ne sert pas uniquement à dévaloriser le premier en le présentant comme létal et dissocié de l'existence, mais aussi à suggérer que les deux peuvent fonctionner de pair et à insister sur la place centrale du récit et des usages de la lecture. Or, dans un second temps, on constate que, au sein des fictions qui traitent des pouvoirs de l'art sur les corps, si dissociation il y a, celle-ci se fait en faveur de l'art, afin d'affirmer la valeur supérieure de la sphère esthétique sur les sciences. On peut ainsi analyser la manière dont, au-delà de ce contexte théorique et culturel, certaines représentations fictionnelles de l'art de l'époque romantique réinvestissent le couple santé/maladie pour étayer une conceptualisation proprement esthétique du pouvoir de l'art. En effet, la représentation des effets de l'œuvre sur les corps et les esprits s'appuie sur ce nouveau discours sur les rapports entre l'art et la société et l'individu, mais à des fins de légitimation de sa propre pratique : l'art est présenté comme un moyen de guérir ou de tuer complètement à part dans le champ des principes actifs disponibles, ce qui introduit une tension avec le champ scientifique chargé de comprendre les pathologies. L'œuvre d'art comme *pharmakon* est ici l'objet d'un déplacement dans la mesure où il n'est plus question de déterminer simplement la façon dont elle doit être manipulée : au contraire, la réversibilité de l'action de l'art sur le corps est ainsi souvent présentée en dehors de toute étiologie précise, comme l'expression d'un pouvoir incompréhensible qui s'affirme en bien ou en mal sans que l'on puisse entièrement le prévoir. À ce titre, la représentation fictionnelle des œuvres qui guérissent constitue un défi tout particulier que l'art lance à la médecine, puisqu'elle concerne la capacité d'action sur la pathologie : elle contribue ainsi à sacraliser un domaine capable de faire dans une sphère qui n'est pas la sienne ce que les médecins ne parviennent pas à faire dans la leur.

La vision romantique de l'œuvre d'art comme un objet susceptible de susciter des effets tantôt négatifs, tantôt positifs s'inscrit en effet dans la conception de l'autonomie artistique qui s'affirme au début du XIX<sup>e</sup> : cette théorie suggère bien la présence d'un art intangible, mais elle affirme aussi que, circonscrit à une sphère sacralisée, l'art est loin d'abdiquer ses pouvoirs d'affecter le monde – l'art sublime mais forclus est donc un art incomplet, qui n'effectue donc que la première partie du programme de l'œuvre romantique. William Marx a retracé l'histoire de ce malentendu sur l'art absolu des romantiques<sup>25</sup>, que nous rappellerons brièvement ici.

Dans *La Critique de la faculté de juger* [Kritik der Urteilskraft, 1790], Kant établit une distinction entre l'art, la morale et la science : les romantiques ont adopté l'idée que ni la morale, ni la politique, ni la religion ne peuvent dicter les codes de la création esthétique, qui acquiert par là-même de nouvelles possibilités de représentation. Là où l'œuvre mondaine comportait une part de jeu divertissant qui excédait sa dimension purement esthétique, l'idéal de l'œuvre romantique semble se définir par son autonomie radicale par rapport à toute fonction annexe à la seule représentation artistique. Pourtant, cette conception courante de

---

<sup>25</sup> William Marx, *L'Adieu à la littérature*, chap. III « La conquête de l'autonomie », *op. cit.* p. 61-80.

l'idéal esthétique du romantisme laisse de côté le deuxième temps de cette valorisation de l'art par rapport au champ social : Kant rappelait déjà dans son texte que l'art est en définitive « symbole de moralité<sup>26</sup> ». Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, les critiques et les écrivains sont conscients que cette indépendance *de facto* par rapport aux normes extra-artistiques résulte en un pouvoir d'action renforcé. On aboutit à un apparent paradoxe, que résume la formule de Benjamin Constant : « L'Art pour l'art, sans but, car tout but dénature l'art. Mais l'art atteint au but qu'il n'a pas<sup>27</sup> ». Ce « mais » nous intéresse tout particulièrement ici : il circonscrit le domaine autonome de l'art, tout en évaluant en définitive son pouvoir d'effectivité et souligne l'existence d'un saut conceptuel, qui fait de « l'art pour l'art » un art qui fait néanmoins quelque chose en dehors du monde de l'art<sup>28</sup>.

Or, il nous semble ici que l'insistance sur les effets physiologiques ou psychologiques de l'œuvre d'art romantique est à relier à cette théorisation particulière, de l'ordre du syllogisme, de l'œuvre sublime romantique : elle suggère que le pouvoir de l'art est réel et incontestable, mais que la manière dont il se réalise dans le monde ordinaire reste mystérieuse et inconnue. C'est dans ce contexte que le thème de la maladie et de la guérison par l'œuvre d'art peut selon nous être compris et resitué de manière plus large : il y témoigne de la puissance de l'art sur le monde, alors que la concentration sur les seuls effets pathologiques constitue la maladie en un signe de distinction avec l'horizon bourgeois et de rupture avec la vie. Tout d'abord, il semble que la pathologisation de la lecture manifeste la vitalité de ce pouvoir inconnaissable plutôt qu'il ne plaide pour un retrait de l'art du monde. Par rapport à la longue tradition du roman excentrique qui, de Don Quichotte au *Berger extravagant* de Charles Sorel, a depuis longtemps souligné que trop de lectures est mauvais pour la santé morale, le stéréotype romantique diffère légèrement dans la mesure où il tend à insister sur le caractère physiologique, et non seulement psychologique, de ces effets de la lecture, tout en cherchant à en escamoter le mécanisme pour suggérer de manière plus frappante l'action inconnaissable du sublime : ainsi, dans « Onuphrius » (1833), nouvelle du recueil-manifeste *Les Jeunes-France*, Théophile Gautier souligne que son héros ne se contente pas de devenir fou, mais finit par mourir de ses lectures. Or, sa mort laisse dans la perplexité les aliénistes de Charenton, et Jean-Étienne Esquirol au premier chef, incapable de déterminer la cause de la mort – de manière significative, Gautier reprend dans la nouvelle un rapport du célèbre médecin qui énumère les « causes morales » de décès, mais il change la dernière d'entre eux,

<sup>26</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42, AA V, p. 298.

<sup>27</sup> *Journal intime de Benjamin Constant et Lettres à sa famille et à ses amis*, Paris, Albin Michel, 1928, p. 8. John Wilcox revient sur les conditions d'apparition de cette formule dans : John Wilcox, « The Beginnings of *L'art pour l'art* », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 11, 1953, p. 360-77. Nous renvoyons également au chapitre de l'ouvrage sur la *mimesis* romantique de Frederick Burwick, qui conforte les analyses de William Marx sur ce sujet et donne une importante bibliographie : Frederick Burwick, « Art for Art's Sake », in *Mimesis and Its Romantic Reflections*, University Park, Penn State Press, 2010, en particulier p. 19.

<sup>28</sup> Nous donnons l'exemple de cette phrase de Benjamin Constant pour sa représentativité, mais on trouve des énoncés équivalents ailleurs, par exemple chez August Wilhelm Schlegel, lequel suggère également que plus l'œuvre est autonome et renonce à tout but extra-artistique, mieux elle devient capable d'accomplir un « but absolu », non défini par le programme de l'œuvre et sans utilité directe : « Quel est le but d'une peinture ou d'un poème ? Aucun. Beaucoup ont voulu faire honneur aux arts, mais ils les ont en réalité bien mal compris, en cherchant à les recommander en termes d'utilité. Le résultat n'a été qu'une dégradation des arts, et un retournement complet de la chose. Il est bien plutôt dans l'essence de l'art de ne pas vouloir être utile. Le beau est dans une certaine mesure l'opposé de l'utile : il est ce dont l'utile a été exempté. Tout ce qui est utile est subordonné à ce à quoi il est utile. Il doit ainsi y avoir quelque but final, ou un but en soi, autrement l'on serait pris dans la spirale sans fin de l'utilité qui doit toujours renvoyer à un autre but, et le concept d'utilité n'aurait à la fin aucune réalité. [...] Tout ce qui a un but absolu semble dans un certain sens être encore sans but, dans la mesure où ce que nous appelons ordinairement but est uniquement une tâche limitée de l'entendement, une négation du but absolu. Dans l'ensemble, on peut décrire l'art comme la capacité d'exécuter effectivement dans la nature chaque but de l'homme. », August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, in *Kritische Schriften und Briefe*, *Kritische Schriften und Briefe*, vol. 2, Stuttgart, Kohlhammer, 1963, p. 13-14.

« lecture de romans », qu'il transforme en « cause inconnue ». Loin de jouer avec un cliché familier du lecteur, il s'agit donc de montrer que le pouvoir de l'art s'exerce bien dans le monde, mais sur un mode difficilement à comprendre précisément, en dépit des efforts contemporains du corps scientifique pour arraisonner l'art à des pratiques et des discours médicaux<sup>29</sup>.

Une autre manière de faire sentir ce caractère inconnaissable est justement de jouer avec l'idée que les effets de la lecture sont imprévisibles et tuent aussi facilement qu'ils peuvent sauver. Ainsi, dans le vaste corpus représentant des lecteurs voraces dans la littérature romantique, on observe que tous ces personnages ne connaissent pas le même destin : certains périssent par leurs lectures, d'autres sont sauvés par elles. Ainsi que l'a remarqué Shoshana Felman, c'est un trait récurrent des romans de Stendhal, où la lecture peut apparaître comme un aiguillon et un modèle pour les lecteurs, menant Julien Sorel à la mort et Lamiel à l'émancipation<sup>30</sup>. Mais on le retrouve dans d'autres textes, dont nous donnerons ici trois exemples : dans *Modeste Mignon* (1844), *Northanger Abbey* (1817) et *Les Récits de Bielkine* (1830), trois textes souvent mis en parallèle dans les travaux sur la lecture au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>, les différents lecteurs, tous caractérisés par la pratique d'une lecture fortement empathique de textes issus du canons romantiques, connaissent en réalité des fortunes diverses : Modeste Mignon a une sœur aînée qui est morte à la suite d'un amour déçu ; l'amie de Catherine Morland Isabella Thorpe connaît une mort sociale en s'enfuyant avec un homme rencontré à Bath ; dans « La Tempête » de Pouchkine, un jeune couple s'enfuit pour se marier en secret une nuit de tempête : le garçon s'égare dans la campagne tandis que la jeune fille l'attend à l'église – dans la confusion, elle épouse par erreur un autre homme qui surgit couvert de neige et qu'elle prend pour son fiancé. Ce dernier part mourir à la guerre, mais la jeune fille survit pour trouver le véritable amour, en la personne de l'homme qu'elle a déjà épousé en secret des années auparavant et qu'elle retrouve par hasard et sans le reconnaître. Dans les trois textes évoqués, on pourrait penser que les personnages qui survivent sont sauvés *in extremis* par un juste apprentissage du maniement de fictions raisonnables après que sont dissipées leurs illusions romantiques sur une existence qui serait régie par les mêmes exigences que dans l'art. En réalité, si on prend au sens propre l'idée de lecture pathologique, on s'aperçoit que c'est le fait de déconnecter la littérature et la vie qui met les personnages en danger : la désillusion les prive de leur *libido vivendi* en discréditant leur croyance en des formes idéales qui transcendent la réalité. Contrairement au stéréotype quichottien du personnage épuisé par ses lectures<sup>32</sup>, ces héros sont épuisés par le réel, vidés de leur substance par la révélation d'un monde qui ne leur suffit pas. En définitive, ce n'est que parce qu'ils continuent à faire un usage « romantique » du livre, fondé sur la confusion entre le livre et la vie, qu'ils dépassent cette mise en danger d'eux-mêmes et accomplissent leur destin de héros : Modeste Mignon suggère par exemple au commis de son père de jouer le rôle du « nain noir » de Walter Scott pour l'aider à réaliser l'intrigue amoureuse qui l'obsède. Ici encore, les voies que l'œuvre emprunte pour agir sur son destinataire et informer son existence paraissent impénétrables.

On retrouve également l'idée d'une guérison inopinée et inattendue dans une série de textes qui s'inscrivent dans un lien intertextuel avec le grand modèle de la fiction

---

<sup>29</sup> Cf. Victoire Feuillebois, "French *Hoffmania*: Théophile Gautier's "Onuphrius" (1833) and the suppression of the aetiology of pathological reading", *Literature and medicine*, special issue on pathological reading edited by James Kennaway, Fall 2016.

<sup>30</sup> Shoshana Felman, *La « Folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, José Corti, 1971, p. 122.

<sup>31</sup> Cf. Marie Baudry, *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

<sup>32</sup> « Bref, notre gentilhomme se donnait avec un tel acharnement à ses lectures qu'il y passait ses nuits et ses jours, du soir jusqu'au matin et du matin jusqu'au soir. Il dormait si peu et lisait tellement que son cerveau se dessécha et qu'il finit par perdre la raison. », Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, t. I, traduction française d'Aline Schulman, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 44.



thérapeutique, *Les Mille et une nuits* : c'est le cas par exemple des *Nuits florentines* [*Florentinische Nächte*, 1836] de Heinrich Heine ou dans *Les Nuits à la villa* [*Ночи на вилле*, 1835-1836] de Nikolaï Gogol, qui s'organisent en une série de récits sur l'art destinés à un malade et qui finissent par le guérir. Or, le résultat ne semble pas acquis au départ : de la même manière que dans *Les Mille et une nuits*, le récit se présente à l'origine comme un simple divertissement : les modalités mystérieuses selon lesquelles cette histoire ou ces histoires pleines de fantaisie finissent par guérir l'auditeur ou l'auditrice ne sont jamais révélées au lecteur. Ici, non seulement le *pharmakon* nous semble à l'œuvre pour montrer que les effets de l'art sont impossibles à prévoir, mais il vient s'opposer au discours médical de l'époque : contrairement à ce que pense la médecine, l'art ne peut pas être arraisonné ; il possède effectivement une vertu thérapeutique, mais son pouvoir supérieur interdit aux hommes de prétendre le maîtriser entièrement. Le récit thérapeutique vient donc s'opposer directement à l'emprunt médical des moyens propres de l'art : ainsi, dans la nouvelle « Adieu » (1830) de Balzac, le récit inséré raconté par le protagoniste réussit à représenter par le verbe l'épisode qui a causé la maladie de Stéphanie de Vandières, mais lorsque le médecin propose de faire une authentique reconstitution de cet événement traumatique, cela tue la jeune femme.

On le voit, l'association entre romantisme et maladie trouve sa place dans une conception plus vaste des pouvoirs de l'œuvre d'art, ce qui permet, d'une part, de la comprendre comme l'affirmation du pouvoir supérieur de l'art et non comme le symptôme d'un exil nécessaire du monde et, d'autre part, de rétablir l'autre versant de ces effets de l'émotion esthétique sur le corps et sur l'esprit : la mise en scène des effets divers et surprenants de l'œuvre d'art comme *pharmakon* devient un des outils de valorisation de la sphère esthétique en général.

« Il est cependant certains cas pathologiques pour ainsi dire, de dépression spirituelle, où la lecture peut devenir une sorte de discipline curative », écrivait Proust dans *Sur la lecture* (1905). On sent dans la formulation de l'écrivain à la fois l'évidence de la reconnaissance d'une thérapeutique par le texte et la difficulté à établir un lien clair entre littérature et médecine, lequel n'est ici qu'une potentialité laissée à la lecture, et sans doute au lecteur, et ne se dit qu'au détour d'une analogie évasive (« une sorte de... »). Cette gêne relative est sans doute à mettre au compte de la mise en cause de la lecture ainsi que de l'association entre la consommation de l'œuvre et le surgissement de pathologies que le XIX<sup>e</sup> siècle semble à première vue avoir léguées au XX<sup>e</sup> : or, on voit bien que Proust est sensible à l'idée que d'autres usages de la lecture sont possibles et que l'art pourrait bien fonctionner comme un *analogon* de la médecine. En cela, son propos nous semble moins procéder d'un regard critique sur la posture romantique, qui est l'objet à l'époque de nouvelles attaques par un Nietzsche ou un Lanson au nom de la « dévitalisation » qu'elle produirait, que d'un prolongement de cette intuition énigmatique qui devine que la littérature a des pouvoirs bénéfiques sur la vie.