

LA PERCEPTION DE LA FOLIE DANS *ADIEU* DE BALZAC ET *THÉRÈSE RAQUIN* DE
ZOLA ET LEURS ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES OU THÉÂTRALES

DANA VUCKOVIC

MÉMOIRE DE MAÎTRISE PRÉSENTÉ AU COMITÉ D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DANS LE
CADRE D'UNE MAÎTRISE ÈS ARTS

PROGRAMME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES EN ÉTUDES FRANÇAISES

UNIVERSITÉ YORK

TORONTO, ONTARIO

Avril 2021

© Dana Vuckovic, 2021

Résumé

Ce mémoire se concentre sur les approches de la folie au XIX^e siècle, y compris le rôle primordial qu'elle joue dans *Thérèse Raquin*, roman de 1868 d'Émile Zola et *Adieu*, nouvelle de 1830 d'Honoré de Balzac. Nous comparerons ces œuvres à leurs adaptations cinématographiques et théâtrales datant de 1953 jusqu'à 2013. Nous explorerons les façons dont les désirs ardents, les passions amoureuses et le confinement représentent des sources d'angoisse et même, dans une certaine mesure, les causes de la folie pour les gens autant au XIX^e qu'au XXI^e siècle. En adoptant une perspective historique pour identifier les différentes classifications de la folie, nous mettrons en avant les théories des Anciens jusqu'à celles des psychiatres qui nous sont contemporains. Ainsi considérerons-nous les diverses définitions de ce qu'était la folie et de ce qu'elle est aujourd'hui. Par ailleurs, nous tâcherons de comprendre en quoi les adaptations cinématographiques et théâtrales se distinguent des œuvres afin de montrer les façons dont les réalisateurs interprètent la maladie des personnages et la traduisent à l'écran ou sur scène à l'aide des outils comme la mise en scène ou le cadrage photographique.

Abstract

This Master's thesis seeks to explain the nature and mystery of madness as well as the indispensable role it plays in two literary works: *Thérèse Raquin* written by Émile Zola in 1868 and *Adieu*, a short story by Honoré de Balzac published in 1830. These literary texts are compared to several of their cinematographic and theatrical adaptations dating from 1953 to 2013. The research explores the ways in which human desires and passions represent the potential causes of mental instability for persons living not only in the 19th century, but also for the people of today's day and age. By studying madness through a historical perspective, this work identifies the various definitions of madness proposed by Ancient Greeks as well by contemporary psychiatrists. This study means to elucidate how the cinematographic and theatrical adaptations differ from the source texts and how directors translate mental illness through staging and framing.

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Aubin d'avoir accepté de diriger ce mémoire. Avec son soutien inconditionnel et son immense générosité, elle m'a aidée, dès le début de mes recherches, à explorer non seulement la littérature française du XIX^e siècle, mais aussi les recherches scientifiques de cette époque qui ont eu un impact considérable sur le style d'écriture, ainsi que sur les vies personnelles de Balzac et Zola. C'est grâce aux conseils judicieux et pondérés de Madame Aubin que j'ai pu apprécier les trésors littéraires que sont *Thérèse Raquin* et *Adieu* et que j'ai pu m'immerger dans les univers singuliers de ces deux auteurs. Que soient également cités Madame Larochelle qui a accepté d'être la deuxième lectrice du mémoire et Monsieur Bernardi qui a accepté de faire partie du comité. En dernier lieu, je tiens à remercier Madame Susan Grinols, directrice de service photo et imagerie au Musée des beaux-arts de San Francisco, Monsieur Greg Newby, directeur général du PGLAF (Project Gutenberg Literary Archive Foundation) et Madame Joëlle Bruyas, veuve du metteur en scène, Philippe Faure, qui m'ont accordé les droits d'autorisation pour l'usage de neuf images.

Table des matières

Résumé.....	ii
Remerciements.....	iii
Table des matières.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre I : La folie au XIX ^e siècle	5
Chapitre II : La folie dans <i>Thérèse Raquin</i> et <i>Adieu</i>	30
Chapitre III : Folie et théâtre.....	56
Chapitre IV : La représentation de la folie dans les adaptations cinématographiques des deux œuvres.....	79
Conclusion.....	110
Bibliographie.....	114

Introduction

Dans son article « Balzac et Zola : sur quelques aspects de leurs théories esthétiques », Christa Bevernis rapproche les points de vue des auteurs en explorant leur attitude envers les sciences. C'est à travers l'étude des théories scientifiques, comme, par exemple, le traitement moral de Philippe Pinel (1745-1826), père fondateur de la psychiatrie en France, ou la médecine expérimentale de Claude Bernard (1813-1878) que les écrivains acquièrent de nouvelles connaissances et par la suite s'approchent de la vérité scientifique, sujet que Balzac et Zola cherchent à révéler dans leurs œuvres. Par ailleurs, ce sont les anatomistes tels que Georges Cuvier (1769-1832) et les naturalistes français comme Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) qui ont donné à Balzac le goût de la science dans leurs cours à la Sorbonne. Enthousiasmés par l'esprit scientifique, ils voulaient donner à l'art la place qui lui revient en orientant « le travail du romancier vers le grand mouvement de la pensée scientifique de leurs temps.¹ ». Tout comme Balzac lit et étudie minutieusement les œuvres scientifiques que son père gardait dans la bibliothèque familiale, Zola analyse les ouvrages de Bernard ainsi que ceux de Balzac dans le but de maîtriser la méthode d'observation. Pour Zola, « Balzac est le véritable père de la nouvelle génération d'écrivains, celui qui a porté dans le roman les méthodes d'observation et d'expérimentation.² ». Cette méthode nous permet d'enrichir notre compréhension du monde réel et de faire ressortir une nouvelle littérature à la fois émotionnelle et rigoureusement vraie³. Aussi soulignent-ils l'esprit scientifique de leurs œuvres à travers leur style d'écriture qui met en évidence leurs pensées philosophiques, les théories scientifiques de l'époque ainsi que les vives émotions des personnages caractérisés par leurs tempéraments passionnés. Par ailleurs, ils réussissent à observer la réalité telle qu'elle est, mais aussi à la transformer, permettant ainsi une autre expression de la vérité. La vérité scientifique peut-elle être connue à partir de l'observation méticuleuse d'un univers fictif ?

Les auteurs marchent dans la même voie, mènent la même lutte pour la vérité dans l'art qui doit s'orienter vers la science, vérité que l'artiste doit trouver en se servant d'une méthode créatrice au niveau de celle des sciences modernes et aboutissant à des résultats dont la valeur philosophique égale celle de la recherche

¹ Christa Bevernis, « Balzac et Zola : sur quelques aspects de leurs théories esthétiques », *Europe*, 1968, p. 285.

² Christa Bevernis, « Balzac et Zola : sur quelques aspects de leurs théories esthétiques », *art. cit.*, p. 282.

³ Christa Bevernis, « Balzac et Zola : sur quelques aspects de leurs théories esthétiques », *art. cit.*, p. 285.

scientifique traitant les mêmes phénomènes objectifs. De ce point de vue, il y a une étroite parenté entre l'histoire des mœurs chez Balzac et *Le Roman expérimental* de Zola⁴.

Force est de constater que toutes les sciences ont intéressé Balzac et Zola, notamment la pathologie du système nerveux qui, à la deuxième moitié du XIX^e siècle, « devient une des disciplines de pointe de la médecine.⁵ ». Les ouvrages scientifiques tels que *L'introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard ont beaucoup influencé les travaux de Zola dont plusieurs œuvres cherchent à lier l'analyse littéraire à l'étude physiologique. En outre, un des pères fondateurs de la physiognomonie, Johann Kaspar Lavater (1741-1801), a énormément influencé la façon dont Balzac décrit les traits du visage des personnages, lesquels expriment toute une gamme d'émotions, mais aussi des traits de personnalité. De ce fait, un des aspects stylistiques qui réunit les approches de Balzac et celles de Zola comprend la fusion de l'univers fictif avec le monde réel. Pour ce faire, ils décrivent de véritables milieux dans lesquels les personnages, chargés d'émotions à la fois amoureuses, violentes et fortement idéalisées, doivent lutter contre leurs désirs inassouvis qui ne font qu'enflammer leurs imaginations et leurs passions. Celles-ci sont soulignées par une technique picturale qui met en avant les images saisissantes des troubles mentaux, comme la folie, maladie mentale qui a fasciné les deux auteurs. Que ce soient les différentes méthodes de diagnostic ou celles de guérison, Balzac et Zola voulaient explorer et analyser de plus près cette maladie énigmatique à travers l'observation minutieuse de leurs personnages.

C'est au XIX^e siècle que le travail des psychiatres commence à être pris au sérieux⁶. Les définitions de la folie ne se limitent pas uniquement à la folie individuelle, c'est-à-dire à la maladie d'une seule personne, mais elles considèrent également une définition sociale de la folie puisque c'est en effet la société et ses normes qui affectent le bien-être des citoyens. Certes, la maladie mentale peut empêcher un individu de se comporter « normalement », mais ce sont également les restrictions imposées de la société qui restreignent la liberté des citoyens. Par conséquent, ils sont considérés comme des « fous ». Aussi la folie affecte-t-elle autant l'individu que la société dans laquelle il vit. Si les médecins veulent mieux comprendre la folie, ils doivent la comparer à ce qui est normal. Ce n'est qu'ainsi qu'ils seront capables de définir les limites entre folie et raison. C'est

⁴ Christa Bevernis, « Balzac et Zola : sur quelques aspects de leurs théories esthétiques », *art. cit.*, p. 285.

⁵ Henri Mitterand, *L'introduction à Thérèse Raquin*, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 1970, p. 18.

⁶ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Tallandier, 2012, p. 247.

« à partir de ce qui est normal, en effet, que l'on va se rendre compte des comportements anormaux.⁷ ». Et pourtant, comment définir la folie et la normalité sans trop de subjectivité ? Celle-ci pose un problème non seulement aux médecins qui doivent rester objectifs dans leurs recherches, mais aussi aux auteurs qui fusionnent leurs expériences avec celles du monde scientifique.

En se fondant sur la littérature française du XIX^e siècle, ce mémoire cherchera à expliquer les différentes classifications de folie, les approches de la folie au XIX^e siècle et le rôle primordial que joue la maladie mentale dans *Thérèse Raquin*, roman de 1868 d'Émile Zola, *Adieu*, nouvelle d'Honoré de Balzac de 1830 et dans leurs adaptations cinématographiques ou théâtrales : *Thérèse Raquin*, film de 1953 de Marcel Carné (1906-1996), la mini-série anglaise, *Therese Raquin*, de 1980 de Simon Langton (1941), le film américain, *In Secret*, sorti en 2013 de Charlie Stratton (1989), *Adieu*, film de 1982 de Pierre Badel (1928-2013) et *Thérèse Raquin*, adaptation théâtrale de 2008 de Philippe Faure (1952-2010). Nous tâcherons de comprendre en quoi les passions peuvent être une source d'angoisse non seulement à l'époque des deux écrivains, mais aussi à celle des stoïciens qui ont été les premiers à établir un rapport entre l'excès des passions et le comportement anormal⁸. En outre, nous étudierons l'évolution des théories scientifiques et la façon dont l'opinion des stoïciens affecte celle des psychiatres du XIX^e siècle, notamment Philippe Pinel et son disciple, Jean-Étienne-Dominique Esquirol (1772-1840). Les théories telles que le traitement moral de Pinel et le principe de l'isolement d'Esquirol seront étudiées en profondeur et appliquées à l'analyse minutieuse des œuvres. Cela permettra de comprendre comment les psychiatres du XIX^e siècle ont décrit et classifié la folie qui demeure ambiguë non seulement à cette époque-là, mais aussi de nos jours.

Ce travail comprendra non seulement une étude des approches de la folie, mais aussi mettra l'accent sur l'analyse des tempéraments des personnages. Tandis que Balzac présente la comtesse de Vandières comme étant déjà atteinte de folie, Zola illustre l'évolution de celle-ci chez Thérèse et Laurent dont les actes meurtriers contribuent à les faire basculer dans la folie progressivement. Tout comme Zola prétend que son roman se distingue par son but scientifique, nous nous

⁷ Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *Revue Historique*, 1994, p. 33.

⁸ Claude Quérel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours, op. cit.*, p. 32.

appuierons sur plusieurs ressources à la fois scientifiques et littéraires pour mieux nous orienter dans l'univers peu connu des maladies mentales. Nous considérerons et comparerons les diverses définitions de ce qu'est la folie, ainsi que les monstruosité physiques et morales qu'elle inspire chez les personnages et potentiellement chez les auteurs qui, pour leur part, ont souffert de nombreuses maladies, qu'elles soient physiques ou mentales. Par ailleurs, nous étudierons le côté théâtral des œuvres et leurs adaptations cinématographiques pour analyser la façon dont les réalisateurs font allusion aux théories scientifiques du XIX^e siècle et traduisent à l'écran le style particulier des auteurs. Comment interprètent-ils la maladie mentale et quels outils utilisent-ils pour à la fois souligner leur point de vue stylistique et rendre hommage aux histoires des auteurs ? En quoi les adaptations se distinguent-elles des œuvres ? Comment réalisent-elles les transformations radicales de certains personnages ? Cela nous amène à la problématique du projet : dans quelle mesure Balzac, Zola et les cinq réalisateurs des adaptations cinématographiques ou théâtrales, utilisent-ils les techniques stylistiques, théâtrales ou cinématographiques, comme la description des passions amoureuses, la présentation des recherches scientifiques, le cadrage photographique et la mise en scène pour faire allusion au rôle ambigu de la folie et faire ressortir l'aspect théâtral de *Thérèse Raquin* et d'*Adieu* ? Pour mener à bien cette étude, nous présenterons dans un premier temps l'histoire de la folie au XIX^e siècle, puis nous étudierons les façons dont les auteurs actualisent les théories évoquées dans le premier chapitre. Par la suite, nous classifierons les types de folie dont souffrent les personnages. Dans le troisième chapitre, nous parlerons des méthodes théâtrales de guérison et de l'adaptation théâtrale de Faure afin d'établir un rapport plus étroit entre la folie et le théâtre. Cela nous aidera à mieux comprendre les différents rôles que jouent non seulement les personnages, mais aussi la folie. En dernier lieu, nous analyserons les adaptations cinématographiques dans le but d'étudier la manière dont les réalisateurs des XX^e et XXI^e siècles montrent la gravité de la maladie mentale, y compris l'effet qu'elle produit sur les personnages et les spectateurs qui ne peuvent pas détacher leur regard de l'écran.

Chapitre I : La folie au XIX^e siècle

Depuis la naissance de la psychiatrie jusqu'au progrès de la médecine d'aujourd'hui, le mot « folie » reste « ambivalent, jouant le plus souvent sur les deux tableaux par de perpétuels glissements de sens et cultivant comme à plaisir l'équivoque entre la morale (dans son sens philosophique) et la médecine.⁹ ». Depuis l'Antiquité, la folie a été considérée comme une maladie mentale qui intéresse autant les médecins que les philosophes. Avant le progrès de la physiologie hippocratique qui repose entièrement sur la théorie des quatre humeurs, le phlegme (pituite), le sang, la bile noire et la bile jaune, lesquels se modifient dans le corps humain, les Anciens caractérisent la folie, ce que nous appelons également « l'aliénation d'esprit » ou bien plus tard « l'aliénation mentale », comme « un phénomène en termes de philosophie et de sociologie.¹⁰ ». De ce fait, ils qualifient la folie comme « la maladie de l'âme » qui repose sur « une double prise de conscience : philosophique, puisque c'est de l'âme qu'il s'agit et médicale, puisqu'on étudie une maladie.¹¹ ». Non seulement la maladie de l'âme réfère à l'état d'esprit, mais aussi aux symptômes somatiques, c'est-à-dire les symptômes relatifs au corps, comme la *phrénitis* que les médecins grecs définissent comme une fièvre aiguë caractérisée par le délire¹². D'ailleurs, les symptômes tels que la manie et la mélancolie, reconnues plus tard comme des maladies mentales à la fin du XVIII^e siècle, ont été énormément dominantes dans les anciens cas d'études¹³. Dans ce projet, nous ne nous intéressons pas exclusivement aux nombreuses définitions des symptômes liés à la folie, mais au rôle important de l'âme que les Anciens caractérisent, grâce aux théories platoniciennes, comme une deuxième entité qui existe indépendamment de notre corps. Cela dit, nous étudierons, dans ce chapitre, comment le salut de l'âme, y compris son rapport avec l'esprit et les passions, influence les nombreuses classifications de la folie au XIX^e siècle.

Selon les Anciens, l'aliénation mentale affecte séparément le corps, l'esprit et l'âme. Cependant, les stoïciens ne partageant pas le même avis et ce sont eux qui ont « le plus réfléchi à la

⁹ Claude Quétel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 15.

¹⁰ Claude Quétel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 18.

¹¹ Claude Quétel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 29.

¹² Claude Quétel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 31.

¹³ Laurent Sueur, « The survival of ancient medicine in modern French psychiatry », *History of Psychiatry*, 1995, p. 496.

maladie de l'âme, en l'assimilant à la passion.¹⁴ ». D'après eux, la ou les passions comprennent « une absence de surveillance de soi-même [...] »¹⁵ ». Si la passion s'empare de l'individu, elle ne lui permet pas d'acquérir la sagesse dont il a besoin pour apprendre les vertus et pour « désapprendre les vices¹⁶ ». Pour les stoïciens, la distinction entre l'âme et le corps ne sert ni à identifier ni à guérir l'aliénation mentale. À la place, nous devrions nous demander si un individu est capable de maîtriser ses émotions et s'il est capable de faire preuve de sagesse en donnant la priorité à sa raison et non pas à ses émotions irrationnelles. Ainsi chacun doit pratiquer la philosophie et chacun « doit être le médecin de soi-même.¹⁷ ». Cela montre que les stoïciens accordent de l'importance à la philosophie et à ses attributs thérapeutiques. Ainsi la philosophie « doit avoir le dernier mot en matière de folie [...] »¹⁸ ». Leurs idées ont été tellement bien reçues que même les psychiatres du XIX^e siècle que nous appelons les « aliénistes », comme Esquirol ont cru que les passions étaient à la fois les causes et les symptômes de la folie¹⁹.

Certaines théories des aliénistes, comme, par exemple le « traitement moral » proposé par Philippe Pinel vont de pair avec quelques vues des stoïciens. Il n'en reste pas moins que Pinel ne suit pas les stoïciens qui ambitionnent d'éradiquer les passions. À la place, il propose de les « contrebalancer les unes par les autres.²⁰ ». Pour ce faire, il opère une partition rigoureuse entre « l'âme pour le philosophe et le corps pour le médecin.²¹ ». Autrement dit, il pense que la folie doit être considérée du point de vue philosophique et médical. C'est grâce à cette affirmation que Pinel est capable de proposer des remèdes moraux qui se caractérisent comme des précurseurs du traitement moral. Ces remèdes sont liés « à la relation du médecin et de l'entourage avec le malade : éducation, autorité, voire coercition sur un versant ; douceur, conversation, distraction sur l'autre.²² ». Pinel insiste sur l'évolution des rapports entre le médecin et le patient qui, au fur

¹⁴ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 32.

¹⁵ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 32.

¹⁶ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 33.

¹⁷ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 33.

¹⁸ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 253.

¹⁹ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 260.

²⁰ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 253.

²¹ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 253.

²² Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 228.

et à mesure, deviennent de plus en plus sociaux, voire humains. Le médecin ne tire plus de conclusions hâtives et prend le temps de connaître le patient et sa maladie, d'où le rôle empathique de l'aliéniste. C'est pourquoi dans son ouvrage de 1800, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Pinel donne la priorité à l'attention minutieuse des cas individuels qui font partie intégrante de sa philosophie clinique. D'ailleurs, l'aliéniste remarque qu'« il faudrait étudier le moral des malades souvent plus encore que leur physique, les suivre dans la moindre de leurs idées et de leurs raisonnements, distinguer les instants et les occasions où cette chaîne intellectuelle se rompt.²³ ». D'après le psychiatre, le malade, c'est-à-dire l'aliéné consacre des instants à des coups de folie, ce qui en conséquence rompt le fil de sa pensée rationnelle²⁴. De ce fait, le médecin analyse le patient si méticuleusement qu'il peut identifier et mieux comprendre ces instants, notamment les raisons pour lesquelles il les vit et la façon dont l'aliéniste peut guérir cette anomalie.

Pinel étudie les maladies mentales en abolissant les méthodes thérapeutiques injustes et brutales auxquelles étaient soumis les aliénés, telles que la saignée et les purgatifs qui ont été utilisés pour évacuer la bile et les humeurs acides de l'individu. Afin de ne pas dégrader le caractère innovant de la psychiatrie qui, au fil du temps, se considèrera comme une branche légitime de la médecine, Pinel propose d'avancer une méthode de guérison qui permet au médecin d'être à la fois guérisseur et philosophe. Grâce à cette approche, Pinel acquiert une réputation qui le caractérise comme un médecin dont l'empathie est admirée, voire idéalisée. Ce n'est donc pas un hasard si son fils, Scipion Pinel (1795-1859), a suivi les traces de son père en devenant psychiatre et en poursuivant ses recherches dans le domaine médical. Les traits de son père permettent de le rapprocher de certains personnages balzaciens, comme le docteur Fanjat connu pour sa douceur, sa patience et sa gentillesse envers la comtesse de Vandières dans *Adieu*. Ainsi Pinel « avait fondé toute sa carrière sur l'importance de la connaissance individuelle intime et prolongée des malades, sur la valeur irremplaçable des cas détaillés et la nécessité pour le médecin de savoir écouter ses malades et compatir à leurs souffrances.²⁵ ».

²³ Cité par Claude Quétel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 230.

²⁴ Cité par Claude Quétel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 230.

²⁵ Dominique Jullien, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », *Littérature*, 2011, p. 30.

Certes, Pinel ambitionne d'utiliser le traitement moral pour guérir l'aliénation mentale, mais sa définition de la maladie demeure encore trop vague et générale. Pour le psychiatre, l'aliénation mentale se définit par « les diverses lésions d'entendement.²⁶ ». D'ailleurs, pour Pinel, la folie est essentiellement une « maladie aiguë, dont les formes chroniques sont dérivées de façon accidentelle. Cela est confirmé par le fait que Pinel considère les formes chroniques de l'aliénation mentale comme étant le plus souvent le résultat des mauvais traitements que les patients ont reçus dans d'autres hôpitaux.²⁷ ». Les causes de la maladie sont extérieures à la maladie elle-même puisqu'elles sont « dans le tempérament du patient, dans les écarts de régime, dans l'excès des plaisirs ou le débordement des passions.²⁸ ». Aussi ce passage montre-t-il que Pinel a été influencé par les stoïciens, notamment à l'égard du rapport entre la folie et les passions.

Afin de traiter ces lésions, Pinel met en lumière l'importance du traitement moral qui sert à guérir l'aliéné en « gagnant sa confiance et en détournant son attention vers des objets opposés à son délire.²⁹ ». Le traitement qui suscite beaucoup de polémique parmi les psychiatres se divise en trois parties. En premier, il faut « aider le patient à se contrôler lui-même.³⁰ ». Pour y parvenir, nous lui fournissons une éducation et nous le soumettons au nom de l'autorité. Ensuite, nous nous arrêtons « sur les modes de coercition : confinement dans le lit, dans la chambre, dans une chambre obscure, alimentation de force pour les nombreux insensés qui refusent de s'alimenter [...].³¹ ». Par conséquent, l'aliéné n'est pas traité comme un animal de cirque, mais comme un être humain dont la dignité et la santé sont primordiales. Par ailleurs, c'est grâce à cette perspective innovante que le psychiatre français, Édouard Zarifian (1941-2007), a pu conclure qu'il faut « fouiller en chaque homme, jusqu'à retrouver l'étincelle de ce qu'il porte en lui d'exceptionnel. Au risque de paraître bien naïf, c'est aussi, je le crois sincèrement, être capable de compassion pour celui qui vit la terrible expérience de la folie.³² ». Aussi la compassion et l'empathie jouent-elle des rôles indispensables autant au XIX^e qu'aux XX^e et XXI^e siècles. La troisième partie consiste à « explorer

²⁶ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie: De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 252.

²⁷ Cité par Paul Dumouchel, « Qu'est-ce qu'une maladie : Pinel, aliéniste et nosographe », *Philosophie et psychopathologie*, 2006, p. 23.

²⁸ Cité par Paul Dumouchel, « Qu'est-ce qu'une maladie : Pinel, aliéniste et nosographe », *art. cit.*, p. 24.

²⁹ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 237.

³⁰ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 237.

³¹ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 237.

³² Édouard Zarifian, *Les Jardiniers de la folie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 280.

les voies de la consolation et du réconfort : dialogue adapté à chaque patient, loisirs favorisant la sociabilité [...].³³ ». Cette théorie va de pair avec la perception positiviste de la folie au XIX^e siècle qui « réduit l'expérience classique de la déraison à une perception strictement morale de la folie, qui servira secrètement de noyau à toutes les conceptions que le XIX^e siècle fera valoir par la suite, comme scientifiques, positives et expérimentales.³⁴ ». En somme, c'est au XIX^e siècle que nous traitons les patients en leur « faisant la morale », l'ultime avatar du traitement moral. Ayant recours à cette approche, Pinel conclut ainsi :

[...] pour avancer la guérison de ces malheureux, il faut les traiter autant que faire se peut avec douceur, leur en imposer, mais ne les pas maltraiter, gagner leur confiance, combattre l'objet qui les a affectés, et leur faire envisager un avenir plus heureux. En un mot, c'est principalement par les remèdes moraux que j'ai toujours combattu cette maladie, et si j'ai eu le bonheur d'obtenir quelques succès, c'est à eux que je dois les attribuer³⁵.

Non seulement le médecin utilise des remèdes moraux pour aider le patient, mais aussi réussit à mieux connaître l'aliéné et sa condition. De ce fait, le rapport établi entre le médecin et le patient se caractérise par une relation de confiance. Le médecin développe une technique de « douceur et de bienveillance qui incite le malade à se confier.³⁶ ». La technique de Pinel consiste à « entrer dans les vues de l'aliéné³⁷ » et à mieux comprendre la cause psychologique du délire dont souffre le patient. En outre, sa méthode accorde de l'importance aux dialogues entre l'aliéniste et l'aliéné. Le médecin n'est pas seulement là pour écouter, mais aussi pour exprimer son opinion et pour raconter ses propres anecdotes, montrant ainsi que l'aliéniste est un être humain qui ressent des émotions tout comme le patient. Le dialogue permet à l'aliéné de ne pas se sentir jugé de la part du médecin. Aussi le traite-t-on comme un égal. En somme, le traitement moral redonne à l'aliéné sa stature et sa dignité. De ce fait, « on ne raisonne pas le malade, on raisonne avec lui, de l'intérieur même de son délire.³⁸ ». Compte tenu de cette approche, Pinel adopte une méthodologie singulière qui comprend non seulement une observation minutieuse du patient, mais aussi une description de

³³ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 238.

³⁴ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 245.

³⁵ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 249.

³⁶ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 255.

³⁷ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 255.

³⁸ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 255.

son état que le médecin rédige en forme de récit. Cela lui permet de raconter l'histoire du patient dont la maladie, tout comme un roman, évolue au fur et à mesure du traitement.

L'étude de l'aliénation mentale implique donc pour Pinel, dans l'obédience naturaliste, deux opérations discursives : ce qui est vu de la folie, il s'agit de le décrire, sans débordement, dans le respect d'un « attachement scrupuleux à la méthode descriptive » ; quant aux constantes qui, par la puissance de l'analogie, se dégagent des faits recueillis et leur donnent sens en expliquant leur « marche », il faut que l'aliéniste en constitue minutieusement l'histoire ; le passage de la première opération à la seconde découlant tout naturellement d'une stricte sélection des états à décrire : ne retenant que ceux qui se distinguent par leur caractère « essentiel » — et donc par leur valeur de pertinence dans un enchaînement de faits morbides — le discours du médecin-naturaliste est tendu vers l'élaboration d'une syntaxe narrative purement fonctionnelle, libre de tout bruit ou interférence qui viendrait troubler son cours³⁹.

Par ailleurs, Pinel croit que le médecin peut guérir le patient en ayant recours aux approches théâtrales, comme le jeu de rôle pendant lequel le médecin joue le rôle de quelqu'un qui occupe une place significative dans la vie du patient. En fonction de la maladie de l'individu, le médecin doit déterminer quel rôle il va adopter. Par ailleurs, Pinel propose de recréer le ou les événements qui ont provoqué le délire en premier lieu. Il cherche à mieux comprendre la source du délire qui, selon lui, est refoulée et a donc besoin de ressortir. Par exemple, un de ses patients souffre de mélancolie. Depuis la Révolution, il est obsédé par la crainte d'être guillotiné. À cause de son obsession malade, il résiste à tous les traitements et se trouve dans un état léthargique. En adoptant une approche théâtrale, Pinel crée un faux tribunal révolutionnaire pour effrayer le patient. Selon Pinel, la dramatisation de l'événement aiderait le malade à ressentir les effets cathartiques et à reconnaître la nature irrationnelle de sa crainte pour ensuite subir une métamorphose qui lui permettrait de se débarrasser de ses obsessions. Il joue au mélancolique une « comédie au cours de laquelle un faux tribunal révolutionnaire vint longuement l'interroger pour mieux l'acquitter, tout en l'obligeant à demeurer six mois encore à Bicêtre pour y exercer sa profession en faveur des aliénés. La scène exerça sur le mélancolique une profonde impression mais ne le guérit pas, ni sur le coup, ni par la suite (surtout après qu'on lui eut dit que c'était une plaisanterie)⁴⁰. ».

Certes, le psychiatre réussit à raviver les émotions refoulées du malade, mais comme l'illustre la citation ci-dessus, le patient est loin d'être guéri puisqu' « on ne fait qu'ancrer le malade dans

³⁹ Juan Rigoli, « L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac) », *Littérature*, 1998, p. 5.

⁴⁰ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 256.

sa folie.⁴¹ ». De ce fait, l'aliéné est encore plus traumatisé puisqu'il se rend compte de la gravité de sa peur qui prend rapidement le dessus sur la réalité. Au lieu de se concentrer sur un diagnostic basé sur des recherches objectives, le médecin remplace ses observations par ce que Pinel appelle les « historiettes ». Ainsi le médecin « se laisse entraîner au plaisir d'arranger son récit pour en ménager les effets littéraires.⁴² ». Même Pinel lui-même ne réussit pas toujours à se plier aux règles qu'il édicte.

[...] c'est dans l'élaboration de son propre texte que Pinel rencontre inexorablement la littérature. Tout se passe comme s'il y avait une nécessité de singularisation attachée à l'exercice même de la description et du récit, contre laquelle aucune décision de principe ne serait en mesure de protéger le discours. Une rhétorique du fait curieux est indissociable de chacun des moments narratifs du *Traité* de Pinel, comme si ceux-ci ne pouvaient exister qu'à la condition qu'une singularité s'y énonce, dont on reconnaisse immédiatement la valeur et dont on subisse, aussi, tout l'attrait⁴³.

Certes, Pinel manifeste une volonté inébranlable d'améliorer le traitement moral, mais il remet en question le sérieux de la maladie en donnant la priorité à la littérarité du récit. De ce fait, l'aliéniste romance la vie du malade dont la maladie devient en quelque sorte fictive. Cela n'aide surtout pas à résoudre l'énigme derrière la classification et la définition de l'aliénation mentale.

Tout cet effort pour se défaire de cette encombrante littérarité, les insistantes mises en garde de Pinel, d'Esquirol ou de Falret, si elles mettent en avant les principes d'une observation guidée par la science, font montre aussi d'une tentation ou d'une fatalité « romanesque » que, dans leurs écrits, les médecins ne parviennent jamais à contenir. Tenue à l'écart, mais menaçant toujours de reprendre ses droits, la littérature accompagne comme son ombre le discours des aliénistes⁴⁴.

Cette approche se distingue fortement de celle du médecin et physiologiste français, Claude Bernard qui remet en question l'efficacité de l'observation clinique dans son ouvrage, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*⁴⁵. En effet, il réexamine le rôle de l'observation en distinguant la science d'observation de la science expérimentale, deux sciences qui fondent la médecine expérimentale que Bernard définit ainsi :

La médecine expérimentale est donc la médecine analytique. C'est la physique et la chimie animales à l'état normal et pathologique. Mais pour faire cette analyse des phénomènes de l'être vivant, les procédés donnés, c'est-à-dire physiques et chimiques, ne suffiront pas, bien qu'ils soient indispensables. En effet, dans ces

⁴¹ Cité par Claude Quérel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 256.

⁴² Dominique Jullien, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », art. cit., p. 31.

⁴³ Juan Rigoli, « L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac) », art. cit., p. 6.

⁴⁴ Juan Rigoli, « L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac) », art. cit., p. 9.

⁴⁵ Jean-Louis Cabanes, « Zola et le modèle bernardien », *Romantisme*, 1993, p. 83.

analyses, le point de vue vital est généralement négligé. C'est ce qu'il importera particulièrement de faire ressortir de mon ouvrage⁴⁶.

Pour Bernard, la science d'observation se qualifie comme une science à la condition que l'investigateur l'intègre dans un contexte raisonné⁴⁷. Ainsi le « fait scientifique n'est acquis qu'en vertu d'un raisonnement sur une idée qui a fait naître l'observation et que contrôle l'expérience.⁴⁸ ». D'après la méthode de Pinel qui utilise la forme de récit pour raconter ses observations du patient, le médecin risque de mélanger ses propres expériences avec celles de l'individu, ce qui peut rendre le contexte moins raisonné. Par ailleurs, Bernard distingue le rôle de l'observateur de celui de l'expérimentateur.

L'observateur, avons-nous dit, constate purement et simplement le phénomène qu'il a sous les yeux. Il ne doit avoir d'autre souci que de se prémunir contre les erreurs d'observation qui pourraient lui faire voir incomplètement ou mal définir un phénomène. À cet effet, il met en usage tous les instruments qui pourront l'aider à rendre son observation plus complète. L'observateur doit être le photographe des phénomènes, son observation doit représenter exactement la nature. Il faut observer sans idée préconçue ; l'esprit de l'observateur doit être passif, c'est-à-dire, se taire ; il écoute la nature et écrit sous sa dictée⁴⁹.

En se murant dans le silence, l'observateur réussit à capter l'instant des phénomènes naturels en faisant preuve de passivité. Sans idée préconçue, il n'a pas de préjugés et peut donc émettre un jugement objectif. Contrairement au rôle passif de l'observateur qui contemple les mystères du monde, l'expérimentateur joue un rôle actif en actualisant ses connaissances qu'il a raffinées à l'aide d'observation.

L'expérimentateur, comme nous le savons déjà, est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique de ses prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue. Pour cela l'expérimentateur réfléchit, essaye, tâtonne, compare et combine pour trouver les conditions expérimentales les plus propres à atteindre le but qu'il se propose. Il faut nécessairement expérimenter avec une idée préconçue. L'esprit de l'expérimentateur doit être actif, c'est-à-dire qu'il doit interroger la nature et lui poser les questions dans tous les sens, suivant les diverses hypothèses qui lui sont suggérées⁵⁰.

Ainsi, l'observation permet au médecin de se fixer un but alors que l'expérience lui permet de l'atteindre. C'est grâce à son ouvrage que Zola a eu l'idée de rédiger *Le Roman expérimental*

⁴⁶ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Éditions J.B. Baillière et Fils, 1865, p. 113.

⁴⁷ Bernard Halpern, « Concepts philosophiques de Claude Bernard d'après *L'Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale* », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1966, p. 103.

⁴⁸ Bernard Halpern, « Concepts philosophiques de Claude Bernard d'après *L'Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale* », *art. cit.*, p. 103.

⁴⁹ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, *op. cit.*, p. 40.

(1880) dans lequel l'écrivain « prétend susciter des effets de vraisemblable et dévoiler les secrets d'un réel dont il capterait les reflets.⁵¹ ». Contrairement à Bernard, Zola ne se réclame pas de la clinique. La présence d'un « médecin fictif sur la scène romanesque a souvent pour fonction de présenter comme véridique les symptômes qu'il est censé observer, et cela au moment même où la description emprunte sa substance aux traités de pathologie consultés par l'écrivain.⁵² ».

Pour résumer, la méthode de Bernard divise les sciences en différentes catégories qui en soi permettent au médecin d'émettre des hypothèses réalistes et objectives. Cependant, cette approche est difficile à utiliser dans le domaine de la psychiatrie parce que les médecins n'observent pas uniquement l'apparence physique d'un individu, mais aussi tentent de mieux comprendre la santé mentale, les émotions et les intentions du patient. Le médecin accède à ce genre d'informations grâce au dialogue, ce que la méthode de Bernard ne favorise pas. En effet, elle creuse l'écart entre le médecin et le patient tandis que le traitement de Pinel s'appuie sur le dialogue et tente de rapprocher le médecin du patient.

Malgré les avantages que le traitement moral présente, beaucoup d'aliénistes du XIX^e siècle, comme Étienne-Jean Georget (1795-1828), François-Emmanuel Fodéré (1764-1835) que nous considérons comme le père de la médecine légale et Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884) jugent que le traitement ne peut pas fonctionner si la nosographie des maladies mentales est trop générale. Dans son ouvrage, *Le champ psychosomatique* de 1990, Jacques Caïn, psychanalyste français, définit la nosographie comme « une description et une classification des diverses maladies pouvant conduire à une véritable taxinomie médicale.⁵³ ». Pour lui, « l'apprentissage de la médecine oblige en effet à intégrer un corpus de règles dont seule l'apparence est scientifique et dont l'ossature est faite des maladies avec leurs définitions aussi complètes que possible.⁵⁴ ». Ainsi la nosographie sert à classer et à définir les maladies de façon claire, complète et exacte. Non seulement Pinel fournit une définition brève de l'aliénation mentale, mais aussi ses perspectives changent souvent, ce qui ne lui permet pas de classer la

⁵¹ Jean-Louis Cabanes, « Zola et le modèle bernardien », *art. cit.*, p. 86.

⁵² Jean-Louis Cabanes, « Zola et le modèle bernardien », *art. cit.*, p. 84.

⁵³ Jacques Caïn, *Le Champ psychosomatique*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1990, p. 138.

⁵⁴ Jacques Caïn, *Le Champ psychosomatique*, *op cit.*, p. 138.

folie précisément. Dans son ouvrage, *Nosographie philosophique ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine* de 1797, Pinel remarque que l'aliénation mentale doit être considérée « comme un tout indivisible depuis son début jusqu'à sa terminaison, un ensemble régulier de symptômes caractéristiques et une succession de périodes, avec une tendance de la nature, le plus souvent favorable et quelquefois funeste.⁵⁵ ». Comme sa caractérisation de l'aliénation mentale ressemble à celle d'autres maladies mentales telles que la manie ou l'hystérie, il ne réussit pas à souligner la nature singulière de la folie. Par ailleurs, dans son ouvrage, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie* de 1809, Pinel explique que les aliénations mentales peuvent se transformer, élargissant ainsi la définition encore davantage.

Les divers genres d'aliénation qui viennent d'être rapportés ne restent pas toujours invariablement les mêmes durant leur cours, c'est-à-dire qu'une aliénation rapportée à un de ces genres peut éprouver une sorte de transformation et venir ensuite se classer dans un autre genre. C'est ainsi qu'on voit des mélancoliques devenir maniaques, certains maniaques tomber dans la démence ou l'idiotisme, et quelquefois même certains idiots, par une cause accidentelle, retomber dans un accès passager de manie, puis recouvrer entièrement l'usage de la raison⁵⁶.

Selon la nosographie de Pinel, la folie est impossible à classer. Malgré ses efforts, les médecins tels que Georget, Fodéré et Moreau de Tours pensent que la nosographie de Pinel manque encore de précision et qu'il est en effet possible de classer la folie. Plus nous définissons la folie de façon spécifique, plus nous la comprenons et mieux nous la guérissons. Un certain nombre de médecins ont été fortement inspirés par la tradition hippocratique, alors quelques-uns ont essayé de se concentrer uniquement sur le côté médical de la folie et non pas sur son côté philosophique. De ce fait, nous pouvons regrouper six grandes catégories de pensée sur la folie qui ont eu cours tout au long du XIX^e siècle.

La première catégorie établit une corrélation étroite entre la folie et la criminalité. D'après le médecin Pierre Berthier (1830-1877) l'aliéné « est celui qui fait le mal.⁵⁷ ». Cependant, il n'est pas conscient du fait qu'il commet des crimes. Pour lui, le malade subit « une lésion des facultés mentales assez profonde [pour] que la personne qui en est atteinte ne puisse pas se soumettre

⁵⁵ Cité par Paul Dumouchel, « Qu'est-ce qu'une maladie : Pinel, aliéniste et nosographe », *art. cit.*, p. 24.

⁵⁶ Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, Paris, L'imprimerie de J. Ant Brosson, 1809, p. 192.

⁵⁷ Cité par Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 33.

habituellement aux lois et usages de la société.⁵⁸ ». Il en parle davantage en mentionnant un deuxième élément important : la volonté. D'après lui, si le malade est dépourvu de volonté, il est « entraîné, malgré lui, à des actes répréhensibles dont personne ne pense à le rendre responsable [...]».⁵⁹ ». Ainsi ce n'est pas la faute de l'aliéné lui-même, mais plutôt de la progression et de la gravité de sa maladie qui annihilent sa volonté et paralysent sa libre faculté de faire ou de ne pas faire certaines choses. Cette approche suscite la controverse puisqu'elle amène le psychiatre à de graves conclusions : « l'aliénation mentale recouvre la criminalité.⁶⁰ ». Il convient de rappeler que les théories de Berthier s'opposent à celles des stoïciens qui pensent que les malades doivent en fait contenir leurs émotions, y compris leurs volontés afin qu'elles ne puissent pas s'emparer de la rationalité d'un individu. D'après Berthier, la déchéance s'oppose à la volonté humaine tandis que les stoïciens croient que c'est en fait la manifestation de la volonté qui affecte notre gamme d'émotions et donne naissance à la non-sagesse, c'est-à-dire à la folie. Dans son ouvrage de 1857, *La médecine mentale : des causes*, Berthier est d'avis qu'un individu est « doué d'une force de résistance vitale, qui lutte sans cesse pour sa conservation [...] : de même, il a en lui une force de résistance morale, qui lutte pour l'intégrité de sa raison. Et lorsque les agents destructeurs, qui nous entourent vainquent les forces de résistance, il y a maladie ; physique ou mentale.⁶¹ ». Comme Pinel, Berthier pense que les causes de la folie sont extérieures à l'individu. Par conséquent, la volonté de l'aliéné est restreinte et il n'est plus en mesure de penser raisonnablement.

La deuxième catégorie établit une corrélation entre la folie et la transformation radicale du comportement. Proposée par Fodéré dans son ouvrage, *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale, et à la législation* de 1816, cette catégorie caractérise la folie comme « un changement, il est perçu par les proches du patient et par le médecin grâce à cette rupture de l'habitude.⁶² ». Ce

⁵⁸ Cité par Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 33.

⁵⁹ Cité par Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 33.

⁶⁰ Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 33.

⁶¹ Pierre Berthier, *La médecine mentale : des causes*, Paris, L'imprimerie de Milliet-Bottier, 1857, p. 104.

⁶² François-Emmanuel Fodéré, *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale, et à la législation t. I.*, Paris, L'imprimerie de Crapelet, 1816, p. 327.

changement n'est pas seulement jugé par rapport au comportement de l'aliéné lui-même, mais aussi au niveau de la société qui met en avant des normes à respecter.

Cet état de folie devient bientôt manifeste aux yeux de tout le monde, lorsque tel homme qui jouissait auparavant d'une bonne santé, porte, quoique bien éveillé, un jugement faux ou erroné sur les rapports d'objets qui se rencontrent le plus fréquemment dans le cours de la vie, sur lesquels tous les hommes portent le même jugement ; lorsque surtout ce jugement est fort différent de celui qu'il avait coutume de porter lui-même habituellement⁶³.

La théorie de Fodéré établit un rapport direct entre l'individu et la société dans laquelle il vit. Cette relation intéresse non seulement les aliénistes du XIX^e siècle, mais aussi les psychiatres autant au XX^e qu'au XXI^e siècle tels qu'Édouard Zarifian et Thomas Szasz (1920-2012). Ce dernier émet des critiques à l'égard des fondations scientifiques de la psychiatrie dans les œuvres telles que *The Myth of Mental Illness* (1961) et *The Manufacture of Madness* (1970). D'ailleurs, le psychiatre et professeur hongrois est considéré comme l'un des penseurs de l'antipsychiatrie, l'ensemble des courants qui considèrent que la « psychiatrie a une fonction essentiellement répressive, quelque modalité qu'elle choisisse pour s'exercer.⁶⁴ ». Zarifian, pour sa part, a écrit des ouvrages comme *Les Jardiniers de la folie* (2000) et *Une certaine idée de la folie* (2001) qui ont acquis une renommée en s'appuyant sur la vulgarisation scientifique de la psychiatrie pour expliquer l'aliénation mentale à l'ère contemporaine. Pour Zarifian, la « maladie mentale n'est que l'exagération, la caricature de tout comportement humain. La considérer en face, c'est se regarder sans les complaisances habituelles.⁶⁵ ». Étant donné notre lutte contre la pandémie de 2020, ne sommes-nous pas tous touchés par l'augmentation des cas de maladies mentales ? Tout comme Zarifian et Szasz, Fodéré décide de ne plus traiter l'aliéné indépendamment de la société. À la place, il compare son comportement au vu de la société dont les systèmes scolaire, politique et judiciaire ont un impact sur la santé mentale des individus. Les normes d'une société y compris les lois qu'elle adopte et les droits humains qu'elle défend affectent considérablement le bien-être des citoyens.

⁶³ Cité par Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 34.

⁶⁴ Philippe Meyer, « L'antipsychiatrie, ou la mort dans l'âme », *Esprit*, 1971, p. 209.

⁶⁵ Édouard Zarifian, *Les Jardiniers de la folie*, *op. cit.*, p. 9.

Étant donné l'importance que nous commençons à accorder aux droits de l'aliéné, le psychiatre Jules Gabriel François Baillarger (1809-1890) établit la troisième catégorie en définissant la folie en fonction de la perte du libre arbitre. Pour lui, si l'individu perd le libre arbitre, « le malade n'a plus de conscience des actes qu'il effectue et il n'a pas la volonté nécessaire pour s'y opposer.⁶⁶ ». De ce fait, l'aliéné n'a plus la possibilité de maîtriser ses actes. Il est « un être passif qui n'est plus en mesure de diriger sa vie et encore moins celle des autres.⁶⁷ ». C'est dans son essai de 1853, *Essai sur une classification des différents genres de folie*, que Baillarger met en avant l'image dégradante de l'aliéné qui est « rabaissé à l'état d'animal qui obéit à ses pulsions, il est tout de même considéré comme un être inférieur et mutilé qui a besoin d'une personne saine pour s'occuper de lui.⁶⁸ ». Les théories de Baillarger ont poussé les juristes à prendre l'initiative d'adresser la parole aux citoyens en définissant et en comparant la normalité à la folie. Pour eux, l'homme normal est « *Mens sana in corpore sano* [Un esprit sain dans un corps sain] Dès lors, si l'homme est malade, et surtout malade de l'esprit, il ne peut devenir qu'un incapable, du point de vue juridique. Il y a là une des justifications de l'enfermement des fous dans des asiles : il faut que l'on s'occupe d'eux puisqu'ils n'en sont plus capables, il faut aussi qu'ils redeviennent normaux.⁶⁹ ». Aussi la folie s'inscrit-elle dans une lutte de pouvoir entre justice et médecine.

Étant donné le rôle puissant des juristes, ils imposent en France la loi du 30 juin 1838 dite « Loi des aliénés » qui traite des institutions et de l'enfermement des aliénés. D'après la loi, chaque département psychiatrique est tenu d'avoir « un asile d'aliénés ou de traiter avec un autre établissement public ou privé.⁷⁰ ». Quant aux placements, il y en a deux qui sont précisés : les placements volontaires et les placements ordonnés par l'autorité publique. Le XIX^e siècle psychiatrique est « en train de naître à une tout autre visée : ce sont désormais tous les fous qui sont visés par la loi de 1838.⁷¹ ». D'une part, nous donnons à l'individu la liberté de décider s'il

⁶⁶ Jules Gabriel François Baillarger, « Essai sur une classification des différents genres de folie », Paris, L'imprimerie de L. Martinet, 1854, p. 10.

⁶⁷ Jules Gabriel François Baillarger, « Essai sur une classification des différents genres de folie », *art. cit.*, p. 10.

⁶⁸ Jules Gabriel François Baillarger, « Essai sur une classification des différents genres de folie », *art. cit.*, p. 1.

⁶⁹ Cité par Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 36.

⁷⁰ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 290.

⁷¹ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 292.

veut se placer volontairement dans l'asile. D'autre part, nous permettons aux autorités de choisir qui sera enfermé et dans quelles circonstances. Cela soulève une question intrigante : la folie est-elle une maladie mentale ou une indisposition à court terme qui sert à contrôler ceux et celles qui ne se conforment pas aux normes sociales de l'époque ? Cette question fait penser au *Colonel Chabert*, œuvre de Balzac de 1830 dans laquelle la comtesse Ferraud jadis Chabert tente de faire enfermer dans un asile son ancien conjoint dont la maladie est fortement contestable. Ainsi le colonel Chabert est réduit à un simple fou à qui personne ne fait aucune attention. La répétition des mots « quand », « je » et « sous » dans le passage ci-dessous souligne non seulement le profond désespoir et la grande détresse du colonel, mais aussi creuse l'écart entre les personnes classifiées comme « normales » et celles qui sont perçues comme « folles ». Ce sont les gens « normaux » qui osent mépriser les « fous » qui, selon eux, ne sont que des malheureux qui ne valent rien.

Elle [la comtesse Ferraud] possède trente mille livres de rente qui m'appartiennent, et ne veut pas me donner deux liards. Quand je dis ces choses à des avoués, à des hommes de bon sens ; quand je propose, moi, mendiant, de plaider contre un comte et une comtesse ; quand je m'élève, moi, mort, contre un acte de décès, un acte de mariage et des actes de naissance, ils m'éconduisent, suivant leur caractère, soit avec cet air froidement poli que vous savez prendre pour vous débarrasser d'un malheureux, soit brutalement, en gens qui croient rencontrer un intrigant ou un fou. J'ai été enterré sous les morts ; mais, maintenant, je suis enterré sous des vivants, sous des actes, sous des faits, sous la société tout entière, qui veut me faire rentrer sous terre !⁷²

Eu égard à l'impact de la loi de 1838, les psychiatres ont l'occasion d'observer le comportement des malades pour mieux comprendre leurs maladies. De cette manière, les médecins tentent de retirer les aliénés des asiles afin qu'ils puissent se joindre à la société de nouveau. C'est pourquoi le travail fondamental des aliénistes est de « faire prendre conscience à la société, et au monde de la justice, que la maladie mentale existe.⁷³ ». Étant donné leur but collectif de donner une voix aux aliénés, les aliénistes poursuivent leurs recherches sur la folie en établissant d'autres classifications, comme la quatrième catégorie qui insiste sur l'hallucination et le rêve. Dans son ouvrage, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie* de 1855, Moreau de Tours défend l'idée que « la folie est le rêve de l'homme éveillé.⁷⁴ ».

⁷² Honoré de Balzac, *Le colonel Chabert*, Québec, Éditions Garnier Frères, 1964, p. 43.

⁷³ Claude Quérel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 291.

⁷⁴ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, Paris, L'imprimerie de L. Martinet, 1855, p. 42.

[...] l'homme normal se contente de rêver la nuit alors que le fou vit dans un rêve perpétuel ; le rêve c'est l'univers du faux, mais un faux élaboré, quand même, à partir d'éléments réels car l'aliéné n'est pas complètement détaché de la réalité : par exemple, s'il n'est pas trop gravement atteint par sa maladie, il utilise, comme les êtres sensés, la parole pour s'exprimer, cependant, il va en user en déstructurant les phrases, ou en utilisant un mode symbolique, dès lors, celles-ci ne voudront plus rien dire⁷⁵.

D'ailleurs, l'aliéniste présente des similarités entre le rêve et l'hallucination qui partagent la même marque distinctive : l'irréalité. Tout comme nous pouvons rêver à propos d'événements qui n'ont pas eu lieu, nous hallucinons quand nous voyons des choses qui n'existent pas. Selon Moreau de Tours, la folie n'est que la continuation d'un rêve. Lorsqu'on est « éveillé, on est délirant, ce qui cause des hallucinations.⁷⁶ ». Comme les Anciens, Moreau de Tours croit que la folie est une maladie de l'âme. D'après lui, il y a « deux conditions d'activité dans lesquelles l'âme peut se trouver : celle de l'état de veille et celle du rêve.⁷⁷ ». Lorsqu'un individu souffre de folie, il se trouve dans un état de veille qui ne lui permet pas de distinguer la réalité du rêve. Ainsi il prend des chimères pour la réalité.

L'état de veille n'est, en réalité, qu'une sorte d'absence (ce mot, pris dans le sens que l'on donne à certaines formes du vertige épileptique), de sidération des sens externes, de perturbation et de concentration de la sensibilité générale et de l'activité intellectuelle. — Ils [les patients de Moreau de Tours] étaient dans un état extraordinaire, inexprimable, comme hébétés, ne pensant à rien ou ne pouvant lier ensemble deux idées et si vous insistez pour qu'ils précisent davantage, ce n'est qu'en se versant des mots sommeil, rêve, qu'ils croient se tirer d'embarras et pouvoir faire mieux comprendre ce qu'ils éprouvaient⁷⁸.

Lorsque le patient se trouve dans un état de veille, il subit une transformation. Son jugement est suspendu et ne lui permet pas de corriger ou de céder à sa capacité de raisonner. Quelquefois l'individu est conscient de sa transformation et donc de sa maladie, mais dans la plupart des cas, il ne l'est pas⁷⁹. C'est pourquoi le médecin communique ses observations ainsi :

Dans le plus grand nombre de cas, malheureusement, c'est le contraire qui a lieu; éveillé (mais seulement en dehors du cercle de ses imaginations ou idées fixes), l'individu est abandonné sans réserve, à la discrétion de ses rêves et de ses conceptions fantastiques, incapable de les distinguer de ses conceptions normales, c'est-à-dire puisées dans l'état de veille ; il pense, raisonne en conséquence, exactement comme si nulle modification n'était survenue, dans le mécanisme, le jeu de ses facultés; il est absolument fou⁸⁰.

⁷⁵ Cité par Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 34.

⁷⁶ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁸ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁰ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, *op. cit.*, p. 16.

Il n'en reste pas moins qu'il y a des individus qui sont conscients de leurs maladies. Bien que ce genre de cas ne soit pas très nombreux, Moreau de Tours appelle ceci un « état mixte⁸¹ ». Aussi l'aliéné est-il vigilant de sa transformation, mais il n'est ni en mesure de résoudre le problème ni de se guérir. Cela fait penser à Thérèse Raquin qui est consciente du fait qu'elle hallucine, mais qui essaie néanmoins d'oublier la gravité de son état en s'occupant de tâches ménagères.

La cinquième catégorie met en avant une classification précise de l'aliénation mentale « en décrivant le plus de symptômes possibles.⁸² ». C'est en fait Étienne-Jean Georget (1795-1828) étudiant de Pinel et d'Esquirol, qui définit la folie vis-à-vis de la raison en classifiant les divers symptômes dans trois catégories. Les symptômes peuvent se caractériser par une expression singulière des passions jusqu'à une impuissance de volonté. Dans son ouvrage *De la folie ou aliénation mentale* de 1823, il utilise ces catégories pour mieux discerner la maladie de l'aliéné.

Nous nous servons de l'une ou de l'autre de ces deux expressions (folie et aliénation mentale), pour désigner une maladie apyrétique du cerveau, ordinairement de longue durée, presque toujours avec lésion incomplète des facultés intellectuelles et affectives, sans trouble notable dans les sensations et les mouvements volontaires, et sans désordres graves, ou même sans désordres marqués dans les fonctions nutritives et génératrices : à quoi nous pourrions ajouter, si nous voulions chercher à donner une idée de la nature du trouble des facultés intellectuelles et morales, 1° que le malade a des idées, des passions, des déterminations, différentes des idées, des passions et des déterminations qui lui étaient familières, différentes de celles du commun des hommes raisonnables; 2° qu'il conserve en général la conscience de sa propre existence, celle des objets avec lesquels il se trouve en rapport, et se rappelle en guérissant toutes les impressions qu'il a reçues, tous les motifs de ses actions, etc.; 3° qu'il méconnaît son état de délire, se croit en bonne santé, ou bien que s'il ne le méconnaît pas, sa volonté est impuissante pour le maîtriser⁸³.

Pour Georget, l'aliéné n'a pas de troubles physiques particuliers. Aussi les symptômes ne sont-ils pas forcément patents. À la place, ils affectent la conscience de l'individu et concernent notamment ses facultés intellectuelles et morales. Si le patient délire parce qu'il a de la fièvre, le délire, selon Georget, « devient le symptôme de l'état fébrile et non pas de la folie.⁸⁴ ». Afin de gommer les nuances derrière la nature ambiguë de la folie, Georget croit qu'une classification basée sur l'observation méticuleuse du patient permettrait aux aliénistes de reconnaître des symptômes qui

⁸¹ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, op. cit., p. 36.

⁸² Cité par Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », art. cit., p. 39.

⁸³ Étienne-Jean Georget, *De la folie ou aliénation mentale*, Paris, L'imprimerie de Rignoux, 1823, p. 3.

⁸⁴ Cité par Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », art. cit., 39.

ne sont pas forcément évidents. Par conséquent, ils seraient en mesure d'enrichir la définition de la folie et de mieux la classer par rapport à d'autres maladies mentales.

Compte tenu des nombreuses classifications de la folie, il devient de plus en plus difficile de différencier la folie de la raison. D'après certains aliénistes comme Louis-François-Émile Renaudin (1808-1865), le malade atteint de folie souffre de moments de folie, mais n'en souffre pas de façon continue⁸⁵. Cette constatation conduit les médecins à établir la sixième catégorie qui correspond à « une entité pathologique appelée folie raisonnante.⁸⁶ ». Dans son ouvrage, *Études médico-psychologiques sur l'aliénation mentale* de 1854, Renaudin reconnaît que les limites entre folie et raison sont quasi impossibles à définir. À ce propos, il dit ainsi :

[...] il est néanmoins très difficile de définir la maladie qui nous occupe, et c'est plus difficile encore de bien préciser la limite qui sépare la raison de la folie. [...] La folie et la raison nous offrent des analogies tellement frappantes que l'élément psychique seul est insuffisant pour servir de base à une exacte appréciation ; les lésions somatiques isolées n'ont pas toujours avec les dérangements intellectuels un rapport nécessaire : ce n'est donc ni dans le spiritualisme pur ni dans le matérialisme exclusif que nous pouvons trouver la définition de l'aliénation mentale⁸⁷.

En somme, il est extrêmement ardu de classer qui est fou et qui ne l'est pas puisque les épisodes « raisonnants » des malades peuvent en effet induire en erreur le médecin, surtout s'ils durent plus longtemps que les moments « délirants ».

Sans les théories des Anciens, les aliénistes du XIX^e siècle n'auraient pas pu identifier et classer les différentes catégories de la folie qui comprennent : la criminalité, la rupture de l'habitude, la perte du libre arbitre, l'univers onirique et l'hallucination, la liste détaillée des symptômes et la folie « raisonnante ». Non seulement les nombreuses catégories soulignent la nature diverse de la maladie, mais aussi elles se relient les unes aux autres, comme le rapport entre la perte du libre arbitre et la transformation radicale du comportement. Lorsque l'aliéné est dépourvu de sa volonté, que ce soit à cause d'hallucinations ou à cause de circonstances hors de son contrôle, il va subir une transformation. Bien qu'il n'y ait pas de définition reconnue

⁸⁵ Louis-François-Émile Renaudin, *Études médico-psychologiques sur l'aliénation mentale*, Paris, Éditions J.-B. Baillière, 1854, p. 11.

⁸⁶ Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 38.

⁸⁷ Louis-François-Émile Renaudin, *Études médico-psychologiques sur l'aliénation mentale*, *op. cit.*, p. 9.

unanimentement par tout le corps médical, les aliénistes accordent de l'importance à la reconnaissance des maladies mentales, ainsi qu'à leurs diagnostics que certains établissent en ayant recours aux théories des Anciens ou aux sciences comme la physiognomonie.

Au XIX^e siècle, les aliénistes portent attention à la science de la physiognomonie que Johann Kaspar Lavater définit en la comparant à la physiognomie.

Dans le sens le plus étendu la Physiognomie Humaine est selon moi – l'extérieur, la surface de l'Homme, considéré soit dans l'état de repos, ou de mouvement, soit en original, ou en représentation. La Physiognomonie seroit donc la Science qui enseigne a connoître le rapport de l'extérieur avec l'intérieur, de la surface visible avec ce qu'elle embrasse d'invisible, de la matière animée & perceptible avec le principe non perceptible qui lui imprime ce caractère de vie, de l'effet manifesté avec la force cachée qui le produit. Dans un sens plus restreint la Physiognomie n'est que l'air du visage, & la Physiognomonie la connoissance des traits du visage et de leur expression⁸⁸.

En soulignant cette différence, le penseur suisse s'appuie sur la physiognomonie pour savoir s'il y a un rapport entre les traits du visage d'un individu et sa personnalité. Les médecins autant que les écrivains explorent les relations entre le physique et l'esprit d'un individu. Ainsi ils élargissent le domaine de la médecine en considérant les éléments tels que la taille et le crâne comme des indices de la folie. Par exemple, les psychiatres font « la relation entre un petit crâne humain, qui contient un petit cerveau, alors considéré comme le support matériel de l'intelligence, et un faible développement des facultés intellectuelles.⁸⁹ ». Bien que cela suscite beaucoup de controverse, les psychiatres ont pu émettre des hypothèses qui leur permettent de reconnaître et de comprendre leurs erreurs et de continuer à investiguer d'autres pistes de recherche. En fait, les aliénistes essaient de « savoir si toutes les formes de folie pouvaient avoir pour symptôme un crâne soit déformé, soit trop petit, soit trop grand. Force est de constater qu'ils furent d'une grande imprécision dans leurs analyses craniologiques.⁹⁰ ». Non seulement les psychiatres se concentrent sur la taille des crânes, mais aussi sur le visage des aliénés qui résident dans les asiles. Ils examinent le changement de leur expression faciale afin d'explorer s'il y a une corrélation entre les traits du visage et le coup de folie. Par exemple, Esquirol s'intéresse à la physiognomonie à tel point qu'il

⁸⁸ Johann Kaspar Lavater, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer. Partie I*, La Haye, L'imprimerie de La Haye, 1781, p. 22-23.

⁸⁹ Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 43.

⁹⁰ Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 45.

est le premier aliéniste qui insiste sur son importance dans l'étude de l'aliénation mentale⁹¹. D'après lui, « l'étude de la physiognomonie des aliénés n'est pas un objet de futile curiosité, cette étude aide à démêler le caractère des idées et des affections qui entretiennent le délire des malades.⁹² ». En distinguant certains traits du visage, comme la contraction ou le froncement de sourcils, les psychiatres tâchent d'identifier la maladie du patient. Pour Esquirol, la contraction des traits et le désordre de la coiffure sont caractéristiques de la manie. Il énumère cette liste de symptômes dans l'ouvrage de 1838, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, qui sert à brosser le portrait des aliénés en comparant les illustrations et les descriptions. Dans son ouvrage, nous trouvons l'illustration ci-dessous intitulée *Maniaque* faite par Ambroise Tardieu qui, d'après Esquirol, met en avant une patiente souffrant de manie. Elle est enveloppée dans une sorte de toile épaisse qui ne lui permet pas de se faire du mal. Malgré cet effort pour « protéger » la patiente, elle est visiblement irritée et serre les dents, d'où la manifestation de mécontentement.



« Maniaque », *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, E. Esquirol, Bruxelles : J.B. Tircher, 1838, vol. 1, illustration provenant du Musée des beaux-arts de San Francisco, George Henry and Harriet Howell Cabaniss Jr., et reproduite avec son autorisation ; Fonds commémoratif et la Fondation Achenbach pour les arts graphiques, consulté le 26 janvier 2021.

⁹¹ Laurent Sueur, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », *art. cit.*, p. 47.

⁹² Jean-Étienne Dominique Esquirol, *Têtes d'aliénés dessinées par Gabriel pour un ouvrage de Monsieur Esquirol relatif à l'aliénation mentale*, Paris, L'imprimerie de L. Martinet, 1818, p. 20.

Esquirol n'est pas le seul à étudier la physiognomonie. Le médecin Victor Parant (1848-1924) en parle davantage dans son ouvrage *La raison dans la folie* de 1888. Il considère que la face des aliénés, ainsi que le mouvement du visage montrent les passions qui les agitent. D'après lui, « l'aspect d'un individu comprend sa manière d'agir, son attitude, sa tenue, tout ce qui constitue l'extérieur de la personne.⁹³ ». En se concentrant sur l'analyse des expressions faciales qui pourraient donner un indice par rapport au niveau d'intelligence de l'aliéné, Parant pense que nous pouvons mieux discerner et qualifier la maladie du patient. C'est surtout « d'après ses actes, et, dans une certaine mesure, d'après son aspect, d'après l'expression de sa physionomie, qu'on peut juger l'intelligence d'un individu ; c'est donc dans les actes de l'aliéné, et dans ses apparences extérieures que nous devons chercher la preuve de la persistance partielle de ses facultés intellectuelles.⁹⁴ ». Ainsi les manifestations faciales se lient à l'intelligence et par la suite aux actes de l'individu. En fonction des actes de l'aliéné, le médecin serait en mesure de mieux comprendre non seulement le caractère du patient, mais aussi sa vie, sa routine et ses intérêts qui ont également un impact sur sa santé mentale.

Certes, cette approche permet d'émettre plusieurs hypothèses sur la définition et la classification de la folie, mais les médecins tirent encore une fois des conclusions hâtives en donnant des remarques trop générales. De nos jours, nous n'avons besoin que de marcher dans la rue pour observer des gens qui s'irritent quand le bus arrive en retard ou qui se mettent en colère quand il y a une file d'attente pour entrer dans le supermarché, notamment depuis la pandémie de 2020. Par conséquent, ils élèvent la voix, changent leurs expressions faciales et donnent l'impression qu'ils sont « fous ». Par habitude, l'observateur n'y prête pas attention. Comme l'explique Zarifian dans la citation ci-dessous, le mot « folie » est pris dans son acception de tous les jours. Autrement dit, personne n'est fou et tout le monde l'est.

Le mot « folie » n'est jamais utilisé par les psychiatres ou par les malades. Par définition, le fou, c'est l'autre ! J'ai, à diverses reprises, entendu des patients hospitalisés dans des services psychiatriques où je travaillais venir se plaindre du comportement perturbant pour le groupe d'un autre « pensionnaire », en disant : « il est complètement fou celui-là ! ». Le mot est alors pris dans son acception de tous les jours, celle de l'homme de la rue, celle de nous tous⁹⁵.

⁹³ Victor Parant, *La raison dans la folie*, Paris, Éditions Édouard Privat Imprimeur-Libraire, 1888, p. 10.

⁹⁴ Victor Parant, *La raison dans la folie*, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁵ Édouard Zarifian, *Les Jardiniers de la folie*, *op. cit.*, p. 12.

Quand nous vivons dans l'ignorance, nous permettons aux gens de s'en sortir impunément, mais si nous luttons contre eux et faisons toujours appel aux autorités dès que nous voyons quelqu'un qui se comporte différemment des autres, ne restreignons-nous pas sa liberté d'expression ?

Les aliénistes du XIX^e siècle accordent de l'importance à la liberté individuelle de leurs patients. C'est pourquoi ils ne sont pas tous d'accord avec le principe des asiles, surtout quand leurs conditions hygiéniques sont déplorables, voire inhumaines. L'état de plusieurs asiles dégoûte les psychiatres comme Esquirol qui, en 1818, adresse une lettre au ministre de l'Intérieur au sujet de l'état étonnant des asiles à Paris. Intitulée *Des établissements d'aliénés en France, et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunés*, la lettre énumère les conditions épouvantables réservées aux aliénés.

Je les ai vus nus, couverts de haillons, n'ayant que la paille pour se garantir de la froide humidité du pavé sur lequel ils sont étendus. Je les ai vus grossièrement nourris, privés d'air pour respirer, d'eau pour étancher leur soif, et des premiers besoins de la vie. Je les ai vus livrés à de véritables geôliers, abandonnés à leur brutale surveillance. Je les ai vus dans des réduits étroits, sales, infects, sans air, sans lumière, enchaînés dans des antres où l'on craindrait de renfermer les bêtes féroces que le luxe des gouvernements entretient à grands frais dans les capitales⁹⁶.

L'usage de l'anaphore qui répète le pronom « je » ainsi que la phrase « je les ai vus » montre que le psychiatre s'appuie sur un témoignage accablant. Non seulement les aliénés n'ont pas les moyens de se réchauffer et de se nourrir, mais ils sont également maltraités par les geôliers qui les renferment dans des salles, ou plutôt des cachots qui les étouffent et les rendent encore plus malades qu'auparavant. Non seulement l'état d'asiles répugne Esquirol, mais aussi Zarifian qui est d'avis que les asiles d'aliénés sont pervers et possèdent leurs « archétypes sur la maladie mentale, la guérison, les libertés, le droit à la parole, etc.⁹⁷ ». Bien que les institutions obéissent à un modèle médical strict, elles restreignent le droit d'expression des patients. À cause de la structure hiérarchique de l'asile d'aliénés, le malade « devient l'objet d'un investissement narcissique de l'institution qui survalorise toutes ses actions [...]»⁹⁸. Esquirol, quant à lui, décide de prendre les choses en main et de proposer une solution : améliorer les conditions hygiéniques des maisons d'aliénés en insistant sur le traitement moral qui devrait se pratiquer dans les asiles.

⁹⁶ Jean-Étienne Dominique Esquirol, *Des établissements d'aliénés en France, et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunés*, Paris, L'imprimerie de Madame Huzard, 1819, p. 14.

⁹⁷ Édouard Zarifian, *Les Jardiniers de la folie*, op. cit., p. 232.

⁹⁸ Édouard Zarifian, *Les Jardiniers de la folie*, op. cit., p. 233.

Tout comme Pinel, Esquirol est un lecteur des stoïciens et croit fortement que « les passions constituent le fait primordial de l'aliénation mentale.⁹⁹ ». Pour contrôler ces passions, l'aliéniste insiste sur l'importance des asiles d'aliénés, autrement appelés les « maisons de traitement », qui, malgré leur mauvaise réputation, représentent des instruments de guérison. Dans ces maisons de traitement, les psychiatres doivent adopter et employer des approches rigoureuses de guérison. À l'égal d'Esquirol, Zarifian pense que les maisons de traitement peuvent être améliorées à la condition qu'elles reposent sur trois principes de base : « former le personnel soignant, l'informer des décisions et lui donner la parole avant de les prendre.¹⁰⁰ ». En donnant la priorité à ces trois principes, Zarifian conclut ainsi :

Cela permet de définir les objectifs en commun, de donner un sens à toute intervention, et de rendre chacun susceptible d'accepter la critique sans la vivre comme une dévaluation. C'est-à-dire qu'à tout moment, et par n'importe qui (malade ou soignant), chacun sans exception peut être mis en question dans le respect réciproque [234] et la courtoisie. C'est la dignité du patient qui est préservée et la reconnaissance de son identité qui est assurée¹⁰¹.

Il s'inspire en partie des théories de Pinel et d'Esquirol qui accordent de l'importance à la dignité du patient. Il n'en reste pas moins que les médecins du XIX^e siècle adoptent des approches différentes de celles du XXI^e siècle pour aider le patient à reprendre contrôle de sa vie et de ses émotions. Par exemple, pour Pinel et Esquirol, l'aliéné doit adhérer au principe de l'isolement pour se guérir. L'isolement consiste à « soustraire l'aliéné à toutes ses habitudes, en l'éloignant des lieux qu'il habite, en le séparant de sa famille, de ses amis, de ses serviteurs ; en l'entourant d'étrangers ; en changeant toute sa manière de vivre.¹⁰² ». Grâce à la séparation physique, le malade est en mesure de consacrer sa vie à l'acquisition de saines habitudes qui lui permettent de donner un nouveau sens à sa vie. En somme, le traitement a pour but de « modifier la direction de l'intelligence et des affections des aliénés [...]»¹⁰³ ». En revanche, ce traitement ne semble pas aussi idéal que le présentent Pinel et Esquirol. D'après eux, le traitement moral aide le patient à la condition que « l'on applique une méthode perturbatrice qui permet de provoquer des secousses morales.¹⁰⁴ ». En conséquence, on « dissipe les nuages dont l'intelligence est couverte et déchire

⁹⁹ Cité par Claude Quérel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 260.

¹⁰⁰ Édouard Zarifian, *Les Jardiniers de la folie*, op. cit., p. 233.

¹⁰¹ Édouard Zarifian, *Les Jardiniers de la folie*, op. cit., p. 233-234.

¹⁰² Cité par Claude Quérel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 266.

¹⁰³ Cité par Claude Quérel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 266.

¹⁰⁴ Cité par Claude Quérel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 267.

le voile interposé entre le monde extérieur et l'univers imaginaire de l'aliéné.¹⁰⁵ ». Cette méthode peu conventionnelle sert à susciter la crainte chez le patient. Selon Pinel et son disciple, la crainte permet au patient de retrouver son assurance. Nonobstant le caractère paradoxal de cette affirmation, les deux psychiatres assurent que le traitement inclut « l'intimidation et la crainte, mais tempérées, si l'on ose dire, de douceur.¹⁰⁶ ». Pourquoi inspirons-nous la crainte chez le malade ? C'est à travers la réaction de peur que les patients deviennent timides, tremblants et se soumettent aux ordres du médecin. Grâce à la soumission de l'aliéné, le médecin peut dominer et diriger ses passions. Si les malades refusent de participer au traitement, les médecins utilisent une méthode d'intimidation pour leur faire peur. Par exemple, les aliénistes font doucher les patients à l'eau froide, ce qui, d'après Pinel, est un puissant agent thérapeutique¹⁰⁷. En dépit du zèle des aliénistes, leurs conclusions ne sont pas très optimistes. À ce propos, Pinel note « la gravité et la singulière fréquence des aliénations marquées par une incurabilité absolue.¹⁰⁸ ». Non seulement leurs méthodes ne favorisent pas la guérison des patients, mais elles suscitent également beaucoup de controverse par rapport aux dommages corporels infligés sur les patients.

Certes, les théories de Pinel et d'Esquirol soulèvent une polémique, mais le psychiatre français, Esprit Sylvestre Blanche (1796-1852) retient, malgré tout, les leçons de ces deux médecins, reprend la définition du traitement moral et la modifie afin d'apporter de nouvelles possibilités à la guérison des aliénés. C'est à Montmartre que Blanche fait bâtir une maison d'aliénés en 1821. Blanche ainsi que son fils, le docteur Émile Blanche (1820-1893) qui continue à traiter les patients après le décès de son père, accueillent de nombreux patients, entre autres plusieurs écrivains célèbres tels que Nerval et Maupassant. D'après le père Blanche, « n'importe quel homme peut devenir fou, n'importe quel fou mérite d'être soigné comme un homme à part entière.¹⁰⁹ ». Cela dit, il réutilise les principes du traitement que développent Pinel et Esquirol, mais au lieu de favoriser l'isolement des patients, il met les malades au contact « d'une nouvelle famille », c'est-à-dire un groupe de patients dont les symptômes se ressemblent. Comme il ne veut

¹⁰⁵ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 267.

¹⁰⁶ Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 267.

¹⁰⁷ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 268.

¹⁰⁸ Cité par Claude Quézel, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 269.

¹⁰⁹ Cité par Laure Murat, *La maison du Docteur Blanche (les aventures de la connaissance)*, Paris, Éditions JC Lattès, 2001, p. 134.

pas que les malades souffrent, il tente d'humaniser le traitement de la folie. Bien que les résultats ne soient pas toujours concluants, les patients ne sont pas maltraités. Contrairement à la conclusion de Pinel qui affirme que la folie est une maladie incurable, Blanche fait preuve d'optimisme en assurant que la folie est bien curable.

La folie, sorte de délinquance de la raison, est curable à condition de corriger le patient à l'intérieur des limites de l'asile, entre hôpital et maison de redressement. L'ordre, la famille, le travail, sources de bienfaits et de prospérité, sont érigés en modèles structurels : le médecin, autorité et conscience morale de l'asile, demande respect et obéissance à ses malades, regardés comme des enfants à responsabiliser. L'aliéniste cultive les vertus de la douceur et de la prévenance, mais n'hésite pas au besoin à exciter la crainte et à recourir au châtement de la douche froide¹¹⁰.

Au lieu d'isoler le patient et de lui faire renoncer à ses anciennes habitudes, Blanche encourage que le malade soit entouré de plusieurs personnes afin qu'il puisse comprendre l'esprit de famille. Il n'en reste pas moins que le psychiatre garde quelques-unes des méthodes de Pinel et d'Esquirol, comme l'usage de la douche froide qui s'utilise pour punir les patients. Comme le docteur accorde de l'importance à la vie de famille, il veut établir une relation parent-enfant avec l'aliéné afin de favoriser le développement harmonieux de son bien-être. C'est pourquoi le psychiatre et sa femme « prennent soin de leurs malades avec un dévouement de tous les instants, le jour comme la nuit. Cette disponibilité du médecin, de ses assistants et du personnel médical vis-à-vis des patients constitue aux yeux des familles le grand atout des maisons de santé [...].¹¹¹ ». Ainsi le médecin ne remplit pas seulement un rôle médical, mais aussi un rôle social en tentant de réintégrer le malade à la vie de famille et par la suite au reste de la société. L'approche innovante de Blanche montre que l'aliéniste du XIX^e siècle exerce, à la fois, un pouvoir autoritaire et fait preuve d'empathie pour entretenir un rapport intime avec les aliénés. Aussi le médecin joue-t-il plusieurs rôles.

Le traitement moral a beau présenter certains inconvénients, il permet aux médecins d'adopter une nouvelle approche de guérison qui rapproche le médecin du patient et donne la priorité à la liberté individuelle de l'aliéné qui ne sert plus de cobaye pour les expériences moralement contestables. Par ailleurs, l'approche de Pinel souligne le rôle important que joue la méthode théâtrale qui change incontestablement le rapport entre médecin et patient et donne une voix à l'aliéné qui joue également un rôle. C'est grâce au caractère innovant du traitement moral

¹¹⁰ Cité par Laure Murat, *La maison du Docteur Blanche (les aventures de la connaissance)*, op. cit., p. 130.

¹¹¹ Laure Murat, *La maison du Docteur Blanche (les aventures de la connaissance)*, op. cit., p. 135.

que les médecins ont pu établir d'autres catégories de folie qu'ils cherchent à définir de façon plus concrète. Cela dit, nous discuterons, dans le deuxième chapitre, les façons dont les théories des médecins tels que Pinel et Bernard encouragent Balzac et Zola à incorporer les théories sur la folie du XIX^e siècle dans *Thérèse Raquin* et *Adieu*.

Chapitre II : La folie dans *Thérèse Raquin* et *Adieu*

Force est de constater que les leçons de physiologie du médecin français Claude Bernard ont encouragé Zola à incorporer quelques approches de la méthode expérimentale dans ses ouvrages, notamment *Le Roman expérimental* qui explique les théories de Bernard en plus de détails. En outre, le traitement moral de Pinel a inspiré Balzac à explorer le domaine de la médecine encore davantage. Dans son essai de 1833, *La Théorie de la démarche*, Balzac écrit ainsi : « J'ouvre les livres où sont consignés les grands travaux anatomiques, les preuves de patience médicale, les titres de gloire de l'école de Paris.¹¹² ». À ce propos, les sujets tels que « la crânologie, la physiognomonie et la névrologie touchant particulièrement à la question du mal, les positives et les occultes, la démonologie et la médecine [...]»¹¹³ » l'ont encouragé à créer une nosographie balzacienne, c'est-à-dire toute une description et une classification des maladies qui touchent ses personnages. Elle met en avant sa passion « de déplacer le regard porté sur l'homme en envisageant successivement de manière totalisante et quasi encyclopédique tous les aspects de l'activité humaine.¹¹⁴ ». Selon un compte-rendu de la thèse doctorale de Moïse Le Yaouanc (1917-2001) *Nosographie de l'humanité balzacienne* (1959), la nosographie balzacienne se caractérise comme « la science médicale entrant dans le domaine littéraire.¹¹⁵ ». Certes, les connaissances médicales de l'auteur ne sont ni toutes sérieuses ni exactes, mais c'est grâce à son père, administrateur de l'hospice général de Tours, ainsi qu'à la lecture de nombreux ouvrages, comme *L'Encyclopédie méthodique* de 1782, œuvre magistrale de Charles-Joseph Panckouche (1736-1798) que Balzac a pu mieux approfondir sa connaissance des maladies, comme la folie, l'apoplexie, les crises cardiaques et les névroses romantiques qui ont considérablement intéressé l'auteur entre 1830 et 1837¹¹⁶. Pendant cette période, il publie *Adieu* en 1830, *La Peau de chagrin* en 1831 et *Louis Lambert* en 1832. Dans ces œuvres, l'auteur décrit la dégénérescence graduelle de trois

¹¹² Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, Éditions Mille et Une Nuits, 2015, p. 46.

¹¹³ Michel Lichtlé, « La « Pathologie de la Vie Sociale » selon Balzac », *L'Année Balzacienne*, 2016, p. 199.

¹¹⁴ Michel Lichtlé, « La « Pathologie de la Vie Sociale » selon Balzac », *art. cit.*, p. 204.

¹¹⁵ Barthélemy Amédée Pocquet du Haut-Jussé, « Revue sur la *Nosographie de l'humanité balzacienne* de Moïse Le Yaouanc », *Annales de Bretagne*, 1960, p. 193.

¹¹⁶ Barthélemy Amédée Pocquet du Haut-Jussé, « Revue sur la *Nosographie de l'humanité balzacienne* de Moïse Le Yaouanc » *art. cit.*, p. 193.

personnages, Stéphanie de Vandières, Raphaël de Valentin et Louis Lambert. Pour Balzac, « la médecine est mise au service de son art et non l'inverse.¹¹⁷ ». C'est pourquoi Le Yaouanc parle de l'écrivain comme du « docteur ès-sciences magiques ». Il choisit et décrit les maladies de ses personnages « en fonction de l'effet littéraire qu'il veut obtenir, de la valeur pathétique des tableaux qu'elle offre, tantôt le choix de telle affection lui est inspirée par le rôle qu'il entend donner à la maladie dans le déroulement de l'action romanesque.¹¹⁸ ».

En revanche, dans plusieurs œuvres zoliennes, l'auteur choisit et souligne les maladies des personnages en fonction de ses observations basées sur les lois naturelles du monde réel. Zola tente d'adopter un style d'écriture qui décrit les beautés et les horreurs du monde de façon objective. Loin du héros romantique, le protagoniste chez Zola, « peut être névrosé, psychotique ou atteint de folie meurtrière.¹¹⁹ ». Cela dit, le romancier joue le rôle d'un médecin qui cherche à discerner et à expliquer les symptômes précis d'un personnage, lui permettant ainsi de donner un diagnostic à la fois exact et objectif. Certes, Zola ne crée pas sa propre nosographie, mais il tente d'établir un rapport harmonieux entre la médecine et la littérature, comme dans *Le Roman expérimental*. Dans cet ouvrage, l'auteur explique le but du roman naturaliste et met en avant les parallèles entre médecins et romanciers qui jouent le rôle d'enquêteurs en explorant les causes et les conséquences de nos actes. Fortement inspiré de l'ouvrage, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Zola a pour objectif de montrer que le roman naturaliste explique les lois qui régissent le comportement humain tout comme les scientifiques ambitionnent d'élucider les mystères qui entourent le monde physique. Pour Balzac et Zola, le romancier « part à la recherche d'une vérité.¹²⁰ ». Nous nous approchons de la vérité en adoptant une méthode expérimentale qui se base, à la fois, sur l'expérience véritable que le romancier fait sur l'homme et sur l'observation qu'il fait sur les traits de son caractère. Ainsi les auteurs utilisent la méthode d'observation pour mieux

¹¹⁷ Barthélemy Amédée Pocquet du Haut-Jussé, « Revue sur la *Nosographie de l'humanité balzacienne* de Moïse Le Yaouanc » *art. cit.*, p. 194.

¹¹⁸ Barthélemy Amédée Pocquet du Haut-Jussé, « Revue sur la *Nosographie de l'humanité balzacienne* de Moïse Le Yaouanc » *art. cit.*, p. 194.

¹¹⁹ Virginie Prioux, « Les Rougon-Macquart, un peu, beaucoup, passionnément... à la folie ! », *часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 2014, p. 205.

¹²⁰ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Éditions G. Charpentier, 1880, p. 8.

étudier le lieu dans lequel se déroulera le roman et mieux analyser le comportement des personnages.

Zola's interest in science was reflected in his working method: The draft of all his novels was preceded by the perusal of medical and scientific treatises (still available for consultation among the Documents et plans préparatoires at the Bibliothèque nationale de France in Paris), by weeks and even months of study of the environment where the novel would take place, and by a detailed analysis of the physical as well as the psychological traits of the characters¹²¹.

À travers l'observation, l'auteur est capable de passer du doute à la connaissance absolue. Ainsi le romancier doit « opérer sur les caractères, sur les passions sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants.¹²² ». Pour ce faire, il s'appuie non seulement sur l'observation et sur l'expérience, mais aussi sur les théories du déterminisme selon lesquelles les phénomènes naturels et les faits humains sont déterminés en vertu du principe de causalité et des lois de la physique¹²³. Autrement dit, c'est l'étude de la ou des causes qui « déterminent l'apparition des phénomènes.¹²⁴ ». Comme Zola accorde de l'importance à la chaîne d'événements qui déterminent les conséquences de nos actes, il insiste que le romancier prend les faits dans la nature, étudie le mécanisme de ceux-ci et tâche de découvrir la cause de l'événement en question. Zola explore cette méthode encore davantage dans *Les Rougeon Macquart* en soulignant les influences de l'hérédité, mais c'est dans son premier roman couronné de succès, *Thérèse Raquin*, qu'il souligne explicitement le but scientifique de l'œuvre. Dans la préface, il écrit en effet :

[...] j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres¹²⁵.

La citation ci-dessus montre que Zola travaille à adopter une approche analytique pour comparer les deux personnages dont le caractère distinct les fait ressentir des symptômes à la fois semblables

¹²¹ Fiorenzo Conti et Silvana Irrera Conti, « On Science and Literature : a lesson from the Bernard-Zola case », *Bioscience*, 2003, p. 866.

¹²² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 16.

¹²³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 3.

¹²⁴ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 3.

¹²⁵ Émile Zola, Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, Éditions Garnier-Flammarion, 1970, p. 60.

et différents. En analysant le mécanisme humain à travers l'observation méticuleuse, l'auteur est capable de « disséquer » le caractère des personnages. Contrairement à Balzac qui utilise les recherches scientifiques pour souligner ou créer un effet littéraire, Zola cherche tout d'abord à mettre l'accent sur le caractère scientifique de ses œuvres.

Non seulement les personnages balzaciens et zoliens souffrent de problèmes de santé, mais aussi les écrivains eux-mêmes. Balzac, par exemple, était un enfant chétif qui a, tout au long de sa vie, souffert de nombreuses maladies. Il « était sujet aux maux de tête, aux étourdissements et aux vertiges.¹²⁶ ». D'après Jean-Baptiste Nacquart (1780-1854), médecin personnel de Balzac, les maux de tête étaient dus à une inflammation de l'arachnoïde, l'enveloppe du cerveau¹²⁷. Cette anomalie est à la fois nerveuse et sanguine. Par conséquent, Nacquart lui prescrit des « sédatifs avec de l'opium, des bains prolongés associés à des révulsifs locaux, des sangsues et un régime strict accompagné d'un repos total.¹²⁸ ». Ses nombreuses nuits d'insomnie, la vitesse folle avec laquelle Balzac écrit, ainsi que la quantité de travail qu'il réussit à faire en une journée n'ont fait qu'empirer son état physique. C'est pourquoi en 1836, l'auteur « signale des troubles digestifs avec des vomissements et de la diarrhée et en 1844, il contracte la jaunisse, voire la cholérine.¹²⁹ ». Celle-ci est une sorte de violente diarrhée qui pourrait être une forme de choléra. Par conséquent, il doit suivre un nouveau régime qui restreint sa consommation de vin et de café, ce qui pose un grand problème au romancier puisqu'il buvait, semble-t-il, jusqu'à 47 tasses de café par jour !¹³⁰ Malgré ses efforts, ses organes vitaux commencent à s'arrêter et en 1836, il est en proie « à une horrible coqueluche qui réapparaît en 1837 avec un point douloureux dans le dos et une toux dite vieillarde attribuée au climat. En 1844, c'est une inflammation des bronches du côté gauche qui gagne le poumon.¹³¹ ». Son régime malsain et son écriture abondante ont été, à la fois, les sources de son génie et les principales causes de sa mauvaise santé. Un an avant sa mort en 1850, Balzac

¹²⁶ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *Départements des Echevins de la Santé et de l'Éducation*, 2014, p. 9.

¹²⁷ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

¹²⁸ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

¹²⁹ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

¹³⁰ Philippe C. Dubois, « Savarin/Balzac : Du goût des excitants sur l'écriture moderne », *Nineteenth-Century French Studies*, 2004, p. 77.

¹³¹ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

rapporte qu'« il est essoufflé au moindre effort, qu'il n'arrive plus à monter 20 marches et qu'il présente des signes d'étouffement quand il gravit une pente ou lève les bras. Il signale des attaques de strangulations complètes qui se compliquent de névralgies et de douleurs gastriques.¹³² ». Enfin, en mai 1850, les docteurs lui détectent une albuminurie profonde, un signe médical dans lequel le taux d'albumine, un type de protéine importante qui se trouve dans le sang, est anormalement bas¹³³. Les médecins lui proposent comme traitement « des saignées, des purgatifs, des boissons diurétiques, des calmants tels que la stramonium et quelques points de suppuration au niveau du cœur.¹³⁴ ». Ainsi il s'appuie sur divers remèdes pour calmer et éliminer les toxines de son corps. En dépit de tout cela, une ulcération se produit à la jambe¹³⁵. Peu après, elle se mue en gangrène et Balzac meurt à 51 ans¹³⁶. L'auteur a beau contracter des maladies, il ne succombe pas à la folie. Dans son analyse de *Louis Lambert*, Henry Miller (1891-1980) met en parallèle l'auteur avec le protagoniste qui, d'après Miller, représente le double de Balzac. Malgré la folie qui guette le personnage, « l'étude de la dégénérescence pathologique de Louis Lambert nous montre en réalité ce à quoi Balzac a échappé de bien près. Doué d'une vitalité extraordinaire, il a réussi à se retenir à la raison par ce fil invisible, et indestructible.¹³⁷ ». Bien qu'il ne sombre pas dans la folie, Balzac la décrit si vivement qu'il a rendu célèbre l'idée de « pensée homicide »¹³⁸, c'est-à-dire l'idée de mener une vie « se réduisant comme une peau de chagrin sous la double intensité du vouloir et du pouvoir, axiome fondamental des *Études philosophiques*. La pensée, cette force vive, affaiblit les organismes, détruit les fonctions vitales, transforme le corps en cadavre.¹³⁹ ». Étant donné la conscience professionnelle de Balzac, ainsi que la quantité d'œuvres qu'il a rédigées en peu de temps, il est en quelque sorte un penseur maladif. Il ne cesse en effet de penser et de réfléchir aux mystères qui entourent la question de la vie et de notre existence. Dans sa nouvelle, *Les Martyrs ignorés* de 1837, un des personnages, le docteur Physidor, met en avant le danger derrière l'acte

¹³² Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

¹³³ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

¹³⁴ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

¹³⁵ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

¹³⁶ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9.

¹³⁷ Henry Miller, « Balzac et son double », trad. par Odette de Mourgues, *Esprit*, 1949, p. 907.

¹³⁸ Anne C. Vila, Ronan Y. Chalmin, « Malade de son génie : raconter les pathologies des gens de lettres, de Tissot à Balzac », *Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle*, 2015, p. 55.

¹³⁹ Anne C. Vila, Ronan Y. Chalmin, « Malade de son génie : raconter les pathologies des gens de lettres, de Tissot à Balzac », *art. cit.*, p. 55.

de penser. Selon lui, « la pensée est plus puissante que le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit ; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction, elle est le véritable ange exterminateur de l'humanité, qu'elle tue et qu'elle vivifie, car elle vivifie et tue.¹⁴⁰ ». Cela soulève une question importante : y a-t-il une corrélation entre la pensée « malade » et la folie ou sont-elles simplement deux maladies individuelles qui, malgré leurs similarités, se caractérisent par leur nature distincte et énigmatique ?

Quant à Zola, il a souvent contracté des maladies, mais de nature psychologique, comme la névrose provoquée par la peur¹⁴¹. La peur névrotique de l'auteur se décline sous diverses formes, notamment par l'oppression thoracique¹⁴². Ses peurs comprennent : « la peur de l'enterré vivant, la hantise de la mort, l'angoisse de la page blanche, la peur de ne pas réussir dans son entreprise, la crainte de l'oppression thoracique, la peur du tonnerre et la peur du sang.¹⁴³ ». C'est en 1858 que la peur le saisit véritablement lorsqu'il souffre de la fièvre typhoïde¹⁴⁴. Par la suite, « il souffre de vertiges, de délire et est plongé dans un semi-coma. Quelques années plus tard, Zola essaie de reconstituer les conditions psychiques de son retour à la conscience.¹⁴⁵ ». C'est à cause de son expérience de mort imminente que le romancier est capable de décrire si vivement les nuits fiévreuses de Thérèse et Laurent. L'écrivain a beau sortir de ses crises, elles sont répétitives. Aussi le poids psychologique de l'angoisse pèse-t-il sur lui. À part la pression intense du travail, les troubles mentaux de Zola sont encore renforcés par la perte de sa mère en 1880. Contrairement à Balzac dont la mère se caractérise par le manque de compassion, Zola était proche de la sienne. Lorsqu'elle meurt, « l'idée de la mort devient plus fréquente chez l'auteur.¹⁴⁶ ». Non seulement il a peur de la mort, mais aussi de l'inachèvement de ses œuvres qu'il aspire constamment à peaufiner. Comme il est saisi par le doute et par la peine lors de la rédaction de ses œuvres, il « n'est jamais content du fruit de son travail, désespérant toujours de bien faire et

¹⁴⁰ Honoré de Balzac, *Les Martyrs ignorés*, Paris, Éditions Manucius, 2019, p. 34.

¹⁴¹ Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *Romanica Silesiana*, 2016, p. 192.

¹⁴² Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 195.

¹⁴³ Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 193.

¹⁴⁴ Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 193.

¹⁴⁵ Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 193.

¹⁴⁶ Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 194.

d'achever sa besogne.¹⁴⁷ ». Son obsession de relire et de modifier ses romans suscite souvent de l'insatisfaction, d'où son côté perfectionniste.

Compte tenu de ses nombreuses maladies, Zola accorde, à l'égal de Balzac, de l'importance au rôle primordial du docteur qui cherche non seulement à diagnostiquer et à guérir le patient, mais aussi à comprendre l'individu, ainsi qu'à répondre à ses besoins. Les médecins tiennent une large place dans les œuvres des auteurs. Dans « le total des 2000 personnages figurant dans l'œuvre de Balzac, on compte une quarantaine de médecins, chirurgiens, accoucheurs, aliénistes, les uns parisiens, les autres provinciaux et même étrangers.¹⁴⁸ ». Un de ces personnages, le docteur Fanjat, adopte une approche empathique pour traiter sa nièce, Stéphanie de Vandières. Il imite les méthodes de Pinel en s'approchant du patient progressivement et en observant son caractère et sa maladie de façon méticuleuse.

Dans « Adieu », quelques-uns des traits de Pinel se retrouvent dans le personnage de l'oncle médecin, le docteur Fanjat, qui a découvert et recueilli Stéphanie. Grâce à ses soins doux et affectueux, la folle a fait quelques progrès — elle ne refuse plus de porter des vêtements, elle accepte la nourriture de la main du docteur — mais dans sa sagesse, il se borne à lui assurer une existence confortable et protégée, renonçant, comme Pinel à l'égard de Victor, à guérir un état qu'il juge sans espoir¹⁴⁹.

Tout comme le docteur Fanjat, Philippe de Sucey fait tout ce qu'il peut pour raviver la mémoire de la comtesse de Vandières. C'est pourquoi ce n'est pas un hasard si le prénom du colonel est le même que celui de Pinel. Néanmoins, le colonel de Sucey est moins réaliste que le docteur Fanjat qui a perdu espoir après avoir essayé de guérir sa nièce pendant plusieurs années. C'est la raison pour laquelle il admet au colonel qu'il peut vivre avec « cette chère petite créature ; je comprends sa folie, j'éprouve ses gestes, je suis dans ses secrets.¹⁵⁰ ». Le fait que le docteur est « dans » les secrets de la comtesse souligne sa tentative de la guérir en l'observant minutieusement et en comprenant toutes les diverses lésions de son entendement. Malgré le caractère doux et patient du docteur Fanjat, il ne réussit pas à procurer la guérison à la jeune femme.

¹⁴⁷ Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 195.

¹⁴⁸ Hélène Bruyère, « Le corps humain raconté par Balzac », *art. cit.*, p. 9

¹⁴⁹ Dominique Jullien, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », *art. cit.*, p. 26.

¹⁵⁰ Honoré de Balzac, *Adieu*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 1010.

Contrairement au rôle actif du docteur dans la nouvelle balzacienne, le médecin dans *Thérèse Raquin* se caractérise par sa passivité ; il n'a pas de paroles et ce sont Thérèse et Laurent qui utilisent le discours indirect pour citer le médecin, notamment à l'égard de ses diagnostics de l'état de Madame Raquin qui dégénère en paralysie. Ce sont en fait les personnages eux-mêmes qui s'observent et qui reconnaissent leurs maladies. Il n'en reste pas moins qu'une des œuvres de Zola, *Le Docteur Pascal* (1893), la vingtième et dernière œuvre des *Rougon-Macquart*, illustre la vie d'un médecin qui a pour but de dévoiler la vérité sur les maladies et leur rapport avec l'hérédité.

Chez les deux auteurs, les médecins représentent des figures de connaissance qui partagent les théories scientifiques pour mettre en valeur les recherches médicales et les théories innovantes proposées au siècle de Lumières, ainsi qu'au XIX^e siècle. De ce fait, Balzac et Zola traduisent leur admiration pour la médecine par le rôle du médecin qui agit comme porte-parole de la connaissance scientifique et de la sagesse. En effet, dans *Thérèse Raquin* et *Adieu* les deux auteurs jouent le rôle d'un médecin qui observe les personnages très attentivement. En brossant les portraits des personnages, Balzac et Zola soulignent leurs manifestations faciales qui vont de pair avec leur humeur, que ce soit la crainte, la culpabilité, la peur, la colère ou la stupéfaction. Thérèse et Laurent, par exemple, souffrent de névrose et d'hystérie avant de basculer dans la folie. Tout comme le médecin Georget prétend que la folie doit être définie à travers une liste détaillée de symptômes, Zola emploie des mots tels que « fièvre », « passion », « névrose » et « angoisse » pour rendre hommage non seulement à la précision des journaux médicaux de son époque, mais aussi pour faire allusion aux crises de folie qui s'emparent des amants. En outre, l'esprit scientifique se justifie par le choix d'un narrateur extérieur, c'est-à-dire un « observateur hétérodiégétique ». De ce fait, il observe et apporte les explications nécessaires pour comprendre « la progression des symptômes du couple qui glisse de la névrose à la folie.¹⁵¹ ». Lorsque Thérèse et Laurent se déplacent vers la chambre principale, c'est-à-dire celle où Camille et Thérèse ont passé leur enfance et ensuite leur vie conjugale éphémère, les amants commencent à souffrir d'hallucinations qui mettent en avant le cadavre grotesque de l'homme chétif. Thérèse « avait été visitée par le spectre de Camille, pendant cette nuit de fièvre.¹⁵² ». Étant donné ces nombreuses

¹⁵¹ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, Paris, Éditions Ellipses, 2019, p. 45.

¹⁵² Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 1970, p. 154.

nuits de fièvre, la jeune femme n'arrive plus à contrôler ses émotions. Elle « ne raisonnait guère, elle se jetait dans la passion, l'esprit détraqué par les romans qu'elle venait de lire, la chair irritée par les insomnies cruelles qui la tenaient éveillée depuis plusieurs semaines.¹⁵³ ». Son amour passionnel pour Laurent et le poids de sa culpabilité affectent incontestablement sa rationalité et par la suite aggravent ses problèmes de santé mentale. Laurent quant à lui est tourmenté par des troubles à la fois physiques et mentaux. Lorsqu'il marche dans la chambre conjugale, il « sentait toujours de brusques frissons lui glacer la peau, il éprouvait toujours, par moments, une anxiété qui étouffait la joie dans sa gorge.¹⁵⁴ ». La personnification de son anxiété fait que sa peur se transforme en une deuxième entité monstrueuse qui ne le laisse jamais tranquille et lui rappelle l'omniprésence de son ami défunt.

Tout au long du roman, le narrateur fait des remarques sur l'état des personnages, mais pour certains comme Thérèse, il explique la manière dont sa maladie remonte à son enfance caractérisée par le contrôle strict de Madame Raquin et la présence envahissante de Camille. Aussi la jeune femme réprime-t-elle ses émotions qui deviennent de plus en plus intenses et puissantes.

Thérèse se trouvait, elle aussi, en proie à des secousses profondes. Mais, chez elle, la nature première n'avait fait que s'exalter outre mesure. Depuis l'âge de dix ans, cette femme était troublée par des désordres nerveux, dus en partie à la façon dont elle grandissait dans l'air tiède et nauséabond de la chambre où râlait le petit Camille. Il s'amassait en elle des orages, des fluides puissants qui devaient éclater plus tard en véritables tempêtes. Laurent avait été pour elle ce qu'elle avait été pour Laurent, une sorte de choc brutal. Dès la première étreinte d'amour, son tempérament sec et voluptueux s'était développé avec une énergie sauvage ; elle n'avait plus vécu que pour la passion¹⁵⁵.

Le meurtre de Camille est la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. Lorsque Laurent le noie dans la rivière, Thérèse « éclata en sanglots. Ses nerfs se détendaient. La crise qu'elle redoutait la jeta toute frémissante au fond de la barque. Elle y resta pliée, pâmée, morte.¹⁵⁶ ». De ce fait, Thérèse présente des symptômes semblables à ceux d'un individu qui souffre de ce que Zola appelle, « une sorte d'hystérie du meurtre.¹⁵⁷ ». L'auteur utilise le sentiment de peur comme un des symptômes principaux de l'hystérie et de la névrose. D'après le Nouveau Larousse Médical, « la névrose est

¹⁵³ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 157.

¹⁵⁴ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 157.

¹⁵⁵ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 184.

¹⁵⁶ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 121.

¹⁵⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 184.

une affection nerveuse qui ne s'accompagne d'aucune lésion décelable dans le système nerveux » (1992). Purement psychique, cette affection est une anomalie qui se situe dans le système nerveux et qui détermine les troubles du comportement.¹⁵⁸ ». Après le meurtre de Camille, Thérèse souffre de « crise de nerfs » et ressent des « angoisses vives » notamment dans son sommeil lorsque de « légères crispations nerveuses courent sur son visage.¹⁵⁹ ». Pendant la nuit, elle a des hallucinations qui ne font que nourrir sa peur, ses obsessions et ses angoisses encore davantage. Ce sont donc les visions nocturnes qui hantent la jeune femme et qui « font perdre à Thérèse la maîtrise d'elle-même. Elle ne peut pas se défendre contre le spectre de Camille qui, défiguré, décomposé, lui apparaît par la suite constamment. La nuit, hantée par le spectre du noyé, elle reste éveillée et attend le lever du jour qui marque la fin de son cauchemar.¹⁶⁰ ». Elle ne peut pas effacer l'image du noyé qui rend visite aux amants toutes les nuits. À cause de la figure récurrente qui ne cesse d'effrayer Thérèse et Laurent, l'état d'énervement de la jeune femme s'aggrave.

Thérèse, lorsque le crépuscule était venu, n'osait plus monter dans sa chambre ; elle éprouvait des angoisses vives, quand il lui fallait s'enfermer jusqu'au matin dans cette grande pièce, qui s'éclairait de lueurs étranges et se peuplait de fantômes, dès que la lumière était éteinte. Elle finit par laisser sa bougie allumée, par ne plus vouloir dormir, afin de tenir toujours ses yeux grands ouverts. Et quand la fatigue baissait ses paupières, elle voyait Camille dans le noir, elle rouvrait les yeux en sursaut. Le matin, elle se traînait, brisée, n'ayant sommeillé que quelques heures, au jour¹⁶¹.

En dépit de ses nuits fiévreuses et insomniaques, Thérèse ne change pas ses habitudes pendant la journée. Elle s'occupe de Madame Raquin, nettoie la boutique, sert des clients et se plonge dans la lecture afin de ne pas penser aux cauchemars qui ne prennent jamais fin. De ce fait, elle vit une double vie : « le jour, elle est calme, elle vaque à ses occupations, la nuit, elle est la proie de terribles hallucinations.¹⁶² ». Elle espère que son remariage l'aidera à oublier ses soucis, mais il ne fait que l'ancrer dans sa maladie encore davantage. Cela justifie la préface du roman dans laquelle Zola écrit :

J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin ; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence

¹⁵⁸ Cité par Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 187.

¹⁵⁹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op cit.*, p. 128.

¹⁶⁰ Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 189.

¹⁶¹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op cit.*, p. 155.

¹⁶² Monné Caroline Oulaï (Doua), « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », *art. cit.*, p. 189.

qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons ; enfin ce que j'ai été obligé d'appeler leur remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre¹⁶³.

En effet, Zola choisit de créer des personnages « souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair.¹⁶⁴ ». Selon l'auteur, Thérèse et Laurent ne sont plus en mesure de prendre leurs propres décisions puisqu'ils sont dépourvus de libre arbitre, ce qui coïncide avec la troisième catégorie établie par Baillarger. Sans libre arbitre, les amants n'ont plus conscience de leurs actes et n'ont pas donc la volonté nécessaire pour s'y opposer.

Par ailleurs, Thérèse souffre d'une sorte de folie qui provoque des hallucinations. Dans le premier chapitre, nous avons souligné qu'une des catégories de la folie proposée par Moreau de Tours établit un rapport entre la folie, l'univers onirique et l'hallucination. Lorsqu'un individu hallucine, « la libre action des facultés est brisée, et le moi subit une sorte de transformation, quelle que soit la cause, la disposition organique qui a engendré les désordres.¹⁶⁵ ». Dans le langage psychologique, le moi désigne « la personnalité psychique individuelle, consciente de ce qu'elle est elle-même.¹⁶⁶ ». Certes, Thérèse garde sa routine, mais elle a subi une transformation incontestable. En fait, elle en a subi deux. La première est quand elle commence sa relation amoureuse avec Laurent et montre son côté sauvage et la seconde se produit après le meurtre de Camille qui met en avant son côté nerveux. Thérèse utilise des tâches ménagères pour se distraire, expliquant ainsi qu'elle est consciente du fait qu'elle est malade. Par conséquent, elle déteste se coucher puisqu'elle sait qu'elle va « voir » Camille de nouveau. D'après Moreau de Tours, certains individus, comme Thérèse, sont conscients de leurs maladies et se trouvent dans un « état mixte ». De ce fait, nous pouvons classer la folie de Thérèse dans trois catégories. Elle souffre d'une sorte de folie qui affecte non seulement son libre arbitre, mais aussi provoque des hallucinations et se précise par une liste de symptômes tels que les fièvres aiguës et les crises de nerfs. En conséquence, Zola montre la façon dont la névrose de Thérèse devient progressivement une sorte

¹⁶³ Émile Zola, Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁴ Émile Zola, Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 59-60.

¹⁶⁵ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, Paris, L'imprimerie de L. Martinet, 1855, p. 11.

¹⁶⁶ Henriette Bloch, *Grand Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Éditions Larousse, 1991, p. 15.

de folie. En vivant dans un état mixte, elle souffre d'une folie qui se manifeste par des symptômes hystériques et névrotiques qui accélèrent sa transformation. Certes, sa transformation ne conduit pas à une rupture de l'habitude, mais elle provoque des sautes d'humeur. Par conséquent, ses desseins sont contrariés.

Quant au portrait de Laurent, le jeune homme présente des symptômes semblables à ceux de Thérèse ; il souffre de fièvre et d'hallucinations et ne dort plus la nuit. Il n'en reste pas moins que sa condition se caractérise comme étant pire que celle de Thérèse.

La nuit, il souffrait encore plus que Thérèse ; la peur, dans ce grand corps mou et lâche, amenait des déchirements profonds. Il voyait tomber le jour avec des appréhensions cruelles. Il lui arriva, à plusieurs reprises, de ne pas vouloir rentrer, de passer des nuits entières à marcher au milieu des rues désertes. Une fois, il resta jusqu'au matin sous un pont, par une pluie battante ; là, accroupi, glacé, n'osant se lever pour remonter sur le quai, il regarda, pendant près de six heures, couler l'eau sale dans l'ombre blanchâtre ; par moments, des terreurs l'aplatissaient contre la terre humide : il lui semblait voir, sous l'arche du pont, passer de longues trainées de noyés qui descendaient au fil du courant¹⁶⁷.

Tout comme Thérèse, Laurent est conscient de ses visions qui influencent sa perspective de la réalité, mais sa fixation obsessionnelle de Camille le hante encore davantage puisqu'il hallucine non seulement pendant la nuit, mais aussi durant la journée. Au lieu de s'occuper d'autres tâches, comme le fait Thérèse, Laurent nourrit sa maladie en visitant la morgue à plusieurs reprises et en dessinant le portrait de Camille sans cesse. Depuis le meurtre, sa routine quotidienne change considérablement. Au lieu de peindre de belles jeunes femmes et de visiter les restaurants et les boutiques, il va constamment à la morgue dans le but de trouver le cadavre de Camille. Par conséquent, il ne voit que l'image du noyé. Laurent comprend qu'il « avait trop regardé Camille à la Morgue. L'image du cadavre s'était gravée profondément en lui. Maintenant, sa main, sans qu'il en eût conscience, traçait toujours les lignes de ce visage atroce dont le souvenir le suivait partout.¹⁶⁸ ». Laurent a beau se montrer comme un homme fort et invincible, il finit par devenir un individu nerveux et effrayé, d'où sa transformation frappante.

C'est ainsi que Laurent s'était mis à trembler devant un coin d'ombre, comme un enfant poltron. L'être frissonnant et hagard, le nouvel individu qui venait de se dégager en lui du paysan épais et abruti, éprouvait les peurs, les anxiétés des tempéraments nerveux. Toutes les circonstances, les caresses fauves de Thérèse, la fièvre du meurtre, l'attente épouvantée de la volupté, l'avaient rendu comme fou, en exaltant ses sens, en

¹⁶⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op cit.*, p. 156.

¹⁶⁸ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op cit.*, p. 204.

frappant à coups brusques et répétés sur ses nerfs. Enfin l'insomnie était venue fatalement, apportant avec elle l'hallucination. Dès lors, Laurent avait roulé dans la vie intolérable, dans l'effroi éternel où il se débattait. Ses remords étaient purement physiques. Son corps, ses nerfs irrités et sa chair tremblante avaient seuls peur du noyé. Sa conscience n'entraînait pour rien dans ses terreurs, il n'avait pas le moindre regret d'avoir tué Camille ; lorsqu'il était calme, lorsque le spectre ne se trouvait pas là, il aurait commis de nouveau le meurtre, s'il avait pensé que son intérêt l'exigeât¹⁶⁹.

En comparant Laurent à un enfant peureux, l'auteur met en avant sa fragilité, son manque de résilience et son absence de libre arbitre. Dans ses nombreux portraits, Zola montre combien le jeune homme a changé depuis le meurtre et rompt ainsi ses anciennes habitudes. De ce fait, nous pouvons classer la folie de Laurent dans trois catégories : la folie et son rapport avec le libre arbitre qu'évoque Baillarger, la rupture de l'habitude que propose Fodéré, ainsi que son lien étroit avec les hallucinations, qui, malgré ses efforts pour les faire dissiper, continuent à le hanter. À l'égal de Thérèse, Laurent se trouve dans un « état mixte » puisqu'il est conscient de ses visions, mais ne sait plus comment sortir de cet « état de veille » qui le tourmente jour et nuit.

Non seulement la folie de Thérèse et Laurent devient de plus en plus difficile à classer dans une seule catégorie, mais aussi celle dont souffrent Philippe de Sucey et Stéphanie de Vandières. Tout comme Laurent, le colonel de Sucey se caractérise par sa force virile et par sa détermination. Cependant, lorsqu'il se trouve dans la forêt de L'Isle-Adam avec M. d'Albon, ce dernier se moque de l'air froid de Philippe en disant : « Il faut que vous n'ayez jamais aimé [...] vous êtes aussi impitoyable que l'article 304 du Code pénal !¹⁷⁰ ». D'après Le Yaouanc, l'article conclut à la peine de mort¹⁷¹. Ainsi il laisse entendre que Philippe est insensible, voire impitoyable. Ce commentaire fait preuve d'ironie puisqu'il est loin de la vérité. La remarque touche quand même une corde sensible chez le colonel. Par conséquent, il réagit ainsi :

Philippe de Sucey tressaillit violemment ; son large front se plissa ; sa figure devint aussi sombre que l'était le ciel en ce moment. Quoiqu'un souvenir d'une affreuse amertume crispât tous ses traits, il ne pleura pas. Semblable aux hommes puissants, il savait refouler ses émotions au fond de son cœur, et trouvait peut-être, comme beaucoup de caractères purs, une sorte d'impudeur à dévoiler ses peines, quand aucune parole humaine n'en peut rendre la profondeur et qu'on redoute la moquerie des gens qui ne veulent pas les comprendre¹⁷².

¹⁶⁹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op cit.*, p. 183.

¹⁷⁰ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 976.

¹⁷¹ Moïse Le Yaouanc, *Notes et variantes d'Adieu*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 1767.

¹⁷² Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 976.

Le changement radical dans ses traits du visage souligne la nature imprévisible de ses réactions. Aussi l'amour est-il son talon d'Achille. Quand Philippe reconnaît Stéphanie, il observe ses actes, y compris la façon dont son ancienne amante se comporte comme un animal sauvage au lieu d'une comtesse dont la sophistication et le raffinement représentent les caractéristiques emblématiques. Il cherche désespérément à la guérir en gardant à l'esprit l'image de la dame soignée et douce dont il est tombé amoureux. Il garde cette idée fixe en tête si puissamment qu'il a beaucoup de mal à accepter la réalité telle qu'elle est. bercé par l'illusion, il compare la femme d'aujourd'hui avec celle du passé. Du moment où il se rend compte de la nature agressive de Stéphanie, y compris de ses mauvaises manières, il souffre « d'angoisses mortelles ».

Le colonel fit un geste d'horreur et pâlit ; le docteur crut reconnaître dans cette pâleur quelques fâcheux symptômes, il vint lui tâter le pouls, et le trouva en proie à une fièvre violente ; à force d'instances, il parvint à le faire mettre au lit, et lui prépara une légère dose d'opium, afin de lui procurer un sommeil calme. Huit jours environ s'écoulèrent, pendant lesquels le baron de Sucy fut souvent aux prises avec des angoisses mortelles ; aussi bientôt ses yeux n'eurent-ils plus de larmes¹⁷³.

Malgré son état fébrile, il ne renonce pas à atteindre son but : raviver la mémoire de la comtesse. Sa ténacité particulière souligne son côté à la fois raisonnant et délirant. D'une part, il n'accepte pas la réalité telle qu'elle est et, en conséquence, vit sur de faux espoirs : il est impulsif, ne réfléchit pas aux conséquences de ses décisions et s'appuie sur ses émotions au lieu de sa raison. D'autre part, il observe méticuleusement le comportement de Stéphanie comme un médecin, pose des questions au docteur Fanjat et propose des méthodes pour la guérir. Ainsi Philippe est à la fois guérisseur et patient.

Ce dernier [Philippe de Sucy] apparaît comme le complément antithétique du docteur Fanjat : homme d'action, non de paroles, il fait preuve de l'énergie héroïque et brutale de l'officier à tous les moments-clés du texte. Résolu à sauver Stéphanie « malgré elle », il prend l'initiative du radeau (p. 999), n'hésite pas à faire rouler la voiture sur des êtres humains (p. 998), ni à assassiner une malade qui ne répond pas à ses efforts thérapeutiques (p. 1008). Impulsif, violent, taciturne, tel est le personnage : il ne se relève de sa fièvre cérébrale à la vue de Stéphanie devenue folle que pour annoncer laconiquement sa décision de la guérir ; il ne consultera pas le docteur sur son projet de reconstitution de la Bérésina, et ne laissera pas non plus d'explication de son suicide. Il est dès lors possible de lire « Adieu » comme un récit qui en cache un autre ; le « cas Stéphanie », peut-être, cache le « cas Philippe »¹⁷⁴.

¹⁷³ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1006-1007.

¹⁷⁴ Dominique Jullien, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », *art. cit.*, p. 32.

C'est en effet le docteur Fanjat qui représente la voix de la raison tandis que Philippe incarne celle de la déraison. Aussi devient-il son propre patient. Pour parler la langue médicale de l'époque, il est atteint de « monomanie mélancolique, oscillant entre les deux extrêmes symptomatiques que lui reconnaît Pinel, entre une « bouffissure d'orgueil », « l'idée chimérique de posséder [...] un pouvoir sans bornes », et une consternation profonde qui va jusqu'au désespoir.¹⁷⁵ ». Dans son article *Mélancolie* de 1819, Esquirol décrit la monomanie ainsi :

Que de monomanies causées par l'amour contrarié, par la crainte, par la vanité, par l'amour-propre et l'ambition blessés ! Cette maladie présente tous les signes qui caractérisent les passions : son délire est exclusif, fixe et permanent ; telles sont les idées de l'homme passionné. Comme les passions, tantôt la monomanie se manifeste par de l'exaltation, de l'audace et de l'emportement ; tantôt elle est concentrée, triste, silencieuse, timide et tranquille ; mais toujours exclusive comme elle¹⁷⁶.

Le colonel de Sucy est dominé par ses passions qui aveuglent son bon sens et qui ne lui permettent pas de reconnaître son état. Par conséquent, il est inconscient du fait qu'il souffre d'une maladie. Balzac donne quelques indices de son glissement progressif par rapport aux symptômes qu'il énumère, tels que les fièvres, les angoisses mortelles et son obsession malade de guérir son ancienne amante. De ce fait, la monomanie fait de Philippe un « médecin » dangereusement aveugle qui « méconnaît, qui mésinterprète tous les symptômes de Stéphanie.¹⁷⁷ ». Par exemple, Philippe comprend mal la réaction de la comtesse et s'imagine qu'elle le reconnaît quand, en réalité, elle est heureuse d'avoir trouvé un morceau de sucre dans sa poche. Le colonel « sentit son cœur se gonfler, ses paupières devenir humides. Mais il vit tout à coup la comtesse lui montrer un peu de sucre qu'elle avait trouvé en le fouillant pendant qu'il parlait. Il avait donc pris pour une pensée humaine ce degré de raison que suppose la malice du singe. Philippe perdit connaissance.¹⁷⁸ ». Non seulement les descriptions de Balzac laissent présager que Philippe souffre de monomanie, mais aussi de la folie raisonnante, sixième catégorie que Renaudin élabore. Certes, son comportement se caractérise par sa fixation obsessionnelle à guérir Stéphanie, mais sa capacité d'adopter de nouvelles approches curatives, comme la méthode théâtrale de Pinel, ainsi que sa dextérité pour réaliser son plan prouvent qu'il est capable d'élaborer un stratagème bien précis et

¹⁷⁵ Dominique Jullien, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », *art. cit.*, p. 32.

¹⁷⁶ Jean-Étienne Dominique Esquirol, « Mélancolie » dans : *Dictionnaire de sciences médicales*, Paris, L'imprimerie J.-B. Baillière, 1819, p. 148.

¹⁷⁷ Dominique Jullien, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », *art. cit.*, p. 33.

¹⁷⁸ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1009.

méticuleux. Il « avait sur la foi d'un rêve, conçu un projet pour rendre la raison à la comtesse. À l'insu du docteur, il employait le reste de l'automne aux préparatifs de cette immense entreprise.¹⁷⁹ ». La folie de Philippe est ainsi cachée. D'une part, il tente de guérir son amante en employant des approches médicales qui exigent un niveau considérable de raison et de compétence. D'autre part, il est fixé sur un seul objectif peu réaliste et extrêmement risqué. Compte tenu des catégories évoquées dans le premier chapitre, nous pouvons supposer que Philippe souffre de folie raisonnante.

Contrairement à la folie de Philippe qui n'est pas explicitement évidente, celle de Stéphanie est plus apparente dans la mesure où elle n'est plus en contact avec le monde réel, se comporte comme un animal et ne sait que répéter le mot « adieu ». Comme la jeune femme parle à peine dans la nouvelle, l'auteur se met à observer ses traits du visage, ses actes, ses réactions passionnelles et son langage corporel. Comme l'auteur revient sur la guerre en Russie où la comtesse a été témoin de plusieurs monstruosité, Balzac souligne combien Stéphanie a changé depuis la guerre. Immédiatement après avoir entendu le son d'un fusil, elle « s'enfuit avec la rapidité d'une flèche, jeta des cris d'effroi comme un animal blessé, et tournoya sur la prairie en donnant les marques d'une terreur profonde.¹⁸⁰ ». Ainsi le passage de la Bérésina est un « long et dramatique *flashback* qui relate l'épisode traumatisant de la traversée du fleuve, la mort horrible du comte de Vandières (décapité par un glaçon), la séparation des amants, la dégradation sexuelle de Stéphanie devenue le jouet des soldats, son errance dans la forêt, son passage par les maisons de fous allemandes comme le colonel Chabert.¹⁸¹ ». À la suite de la guerre, elle devient « le jouet d'un tas de misérables. Elle allait pieds nus, mal vêtue, restait des mois entiers sans soins, sans nourriture ; tantôt gardée dans les hôpitaux, tantôt chassée comme un animal.¹⁸² ». Après avoir été témoin de ces événements traumatisants, elle n'est plus la même personne ; « elle ne ressemble réellement à rien.¹⁸³ ». Sans sa permission ni celle de sa famille qui la croyait morte, Stéphanie est enfermée avec des fous dans une petite ville d'Allemagne. De ce fait, elle ne prend plus ses propres

¹⁷⁹ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1010.

¹⁸⁰ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 983.

¹⁸¹ Dominique Jullien, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », *art. cit.*, p. 30.

¹⁸² Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1001.

¹⁸³ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 993.

décisions ; elle devient de plus en plus vulnérable et s'appuie sur d'autres, comme le docteur Fanjat et Geneviève, deuxième folle qui habite la forêt, pour s'occuper d'elle. Ainsi les circonstances extérieures ont un impact majeur sur son libre arbitre. Contrairement à Thérèse qui est au courant de sa maladie, Stéphanie est inconsciente du fait que son comportement n'est plus le même qu'auparavant. Par conséquent, elle a un esprit vagabond qui ne lui permet pas de distinguer la réalité de sa conduite enfantine. Elle pose souvent un regard vide sur Philippe et n'est plus la même femme affectueuse qui était follement amoureuse de lui. À cause de son comportement passif envers Philippe, elle n'est plus en mesure de ressentir de l'empathie.

[...] elle regardait Philippe d'un œil clair, sans idées, sans reconnaissance ; elle jouait alors avec lui ; elle essayait de lui ôter ses bottes pour voir son pied, elle déchirait ses gants, mettait son chapeau ; mais elle lui laissait passer les mains dans sa chevelure, lui permettait de la prendre dans ses bras, et recevait sans plaisir des baisers ardents ; enfin, elle le regardait silencieusement quand il versait des larmes ; elle comprenait bien le sifflement de : *Partant pour la Syrie* ; mais il ne put réussir à lui faire prononcer son propre nom de *Stéphanie* !¹⁸⁴

Le passage ci-dessus illustre que la jeune femme ne comprend pas la raison pour laquelle Philippe pleure. C'est pourquoi elle le regarde avec indifférence. De ce fait, la folie de Stéphanie est bien particulière puisqu'elle ne parle pas beaucoup et le lecteur ne sait donc pas ce qu'elle pense. Il n'en reste pas moins que les observations attentives de l'auteur nous permettent de classer sa folie dans deux catégories : celle de la rupture de l'habitude et celle de la perte du libre arbitre qui accélère sa transformation et la rend presque méconnaissable aux yeux de Philippe.

Pour résumer, la nature ambiguë de la folie ne nous permet pas de classer la maladie de tous les personnages dans une seule catégorie. Néanmoins, c'est grâce aux descriptions des auteurs qui observent les personnages, y compris leurs traits du visage et leur comportement que nous remarquons la façon dont Balzac et Zola incarnent les théories scientifiques du XIX^e siècle, notamment celles de Pinel, de Bernard, d'Esquirol, de Georget, de Renaudin et de Moreau de Tours. Par ailleurs, l'humeur variable des personnages remet en question leurs véritables identités : qui sont-ils ? Leurs actes à la fois touchants et monstrueux sont-ils un bon indicateur de leurs

¹⁸⁴ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1007.

personnalités ? Les monstres commettent-ils seulement des actes répréhensibles à cause de leur maladie ou sont-ils mauvais de naissance ?

Le monstre est une figure polymorphe qui se caractérise par non seulement sa forte présence dans l'univers littéraire, mais aussi par l'impact qu'il engendre dans la société en renforçant ses préjugés. C'est pourquoi « définir le monstre, c'est aussi définir la communauté de normes dans laquelle il s'insère.¹⁸⁵ ». Cela dit, nous ne pouvons pas étudier le monstre sans considérer le milieu social. D'après Louis Hébert, la définition du monstre varie « en fonction de l'observateur et du temps de l'observation.¹⁸⁶ ». Dans *Thérèse Raquin* et *Adieu*, les auteurs, c'est-à-dire les observateurs, décrivent les protagonistes comme des « fous » et des « monstres ». À travers leurs observations, Balzac et Zola entretiennent le mystère qui entoure la question de la folie en analysant la façon dont elle transforme en quelque sorte les personnages en monstres qui sont à la fois conscients et inconscients de leurs actes. Ainsi ils réexaminent le stéréotype du monstre qui se caractérise soit par la fureur, par le mal qu'il fait ou par sa difformité physique. Pour ce faire, les auteurs mettent en avant la double personnalité du monstre. Il est à la fois manipulateur et victime. Dans son œuvre, *Monstres et monstrueux littéraires*, Marie-Hélène Larochelle considère qu'il faut « penser le monstre selon le traumatisme qu'il cause. Le monstre est en effet envisagé ici comme une dynamique, comme une force [...].¹⁸⁷ ». Nous pourrions encore ajouter que le monstre est victime du traumatisme qu'il subit et que ce sont précisément les expériences traumatisantes qui élucident les causes de leur monstruosité. Balzac et Zola explorent la dimension métaphorique du monstre en s'interrogeant sur la façon dont le mal, que ce soit le mal nourri par la volonté humaine, comme le meurtre commis par les amants ou le mal qui existe indépendamment de nous, comme les atrocités dont la comtesse de Vandières a été témoin et qu'elle a subies, affecte la santé mentale des personnages.

Dans le roman de Zola, Thérèse et Laurent s'accusent mutuellement d'être des « monstres » qui endommagent leur vie et celle des autres. Il n'en reste pas moins que l'auteur apporte une

¹⁸⁵ Marie-Hélène Larochelle, *Monstres et Monstrueux littéraires*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université Laval, 2008, p.13.

¹⁸⁶ Cité par Marie-Hélène Larochelle, *Monstres et Monstrueux littéraires*, op. cit., p. 16.

¹⁸⁷ Marie-Hélène Larochelle, *Monstres et Monstrueux littéraires*, op. cit., p. 14.

nuance par rapport à leurs caractères qui ne sont pas forcément maléfiques. Pour ce faire, Zola met en relief la claustration de Thérèse qui, dès la naissance, est contrainte à la solitude. Le père de la jeune femme, frère de Madame Raquin, vient un jour à sa boutique en tenant l'enfant dans ses bras et en avouant à sa sœur : « Moi je ne sais qu'en faire. Je te la donne.¹⁸⁸ ». Peu après, il se fait tuer en Afrique. Ainsi Thérèse se retrouve orpheline et grandit sous la surveillance stricte de sa tante qui abuse de son autorité. Par conséquent, la jeune femme montre une telle obéissance passive que son futur mari a peur d'elle. En tant que garde vigilante auprès de Camille, elle prend l'habitude de parler à voix basse, de rester muette, de marcher sans faire de bruit et de servir les clients avec « des paroles toujours semblables, avec un sourire qui montait mécaniquement à ses lèvres.¹⁸⁹ ». À cause de sa docilité, elle vit « intérieurement une existence brûlante et emportée.¹⁹⁰ ». Cela provoque manifestement des protestations véhémentes chez la jeune femme. C'est pourquoi elle fait des « rêves fous » et a besoin d'un changement de mode de vie ; elle ne supporte ni la compagnie de sa belle-mère ni celle de son mari. Tout comme Cendrillon, elle se sent emprisonnée non seulement par les quatre murs de la boutique, mais aussi par la routine des jeudis quand les amis des Raquin viennent pour jouer aux dominos. Lorsque Laurent, prince charmant prétendu, fait son apparition, la jeune femme est stupéfiée et ne cesse de le regarder, notamment sa peau dont la rougeur met l'accent sur sa beauté sanguine et sur son énergie inépuisable. Au lieu de satisfaire les désirs de Madame Raquin et ceux de son fils en manque d'affection, Thérèse se donne à fond à Laurent qui devient de plus en plus obsédé par la jeune femme. Cependant, leurs libidos réveillent en eux quelque chose de maléfique qui les transforme progressivement en monstres. Après avoir tué Camille, Thérèse et Laurent commencent rapidement à se détester. Le jeune homme bat son amante à plusieurs reprises pendant un de ses coups de folie que Zola caractérise comme de la « folie furieuse ». À cause de son agressivité, Thérèse le hait encore plus. Par conséquent, elle le compare à Camille pour l'irriter et le provoquer. Elle lui crie : « C'est cela, criait-elle, frappe-moi, tue-moi... Jamais Camille n'a levé la main sur ma tête, mais toi, tu es un monstre.¹⁹¹ ». Ainsi Thérèse le perçoit comme un monstre et décrit ses paroles comme monstrueuses. Quand Laurent

¹⁸⁸ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 72.

¹⁸⁹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 79.

¹⁹⁰ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 73.

¹⁹¹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 232.

essaie de lui faire avouer son crime, Thérèse ne peut que nier ses accusations en lui disant : « Ce n'est pas vrai... C'est monstrueux ce que tu dis.¹⁹² ». Leur alliance monstrueuse, ainsi que leurs caractères manipulateurs et obsessionnels « nourrissent » leur folie. Il n'est donc pas étonnant que Thérèse lui déclare : « Si je t'ai rendu fou, tu m'as rendue plus folle encore.¹⁹³ ». C'est en fait la folie qui les rend encore plus fous.

Laurent, pour sa part, a toujours été un paresseux « ayant des appétits sanguins, des désirs très arrêtés de jouissances faciles et durables.¹⁹⁴ ». Au début du roman, le lecteur comprend que le jeune homme n'entretient pas de relations familiales harmonieuses, notamment avec son père. À l'âge de 30 ans, il renonce à se conformer aux obligations du travail et voit « la misère à l'horizon¹⁹⁵ » en pratiquant la peinture. Certes, il s'habitue à mener une vie de bohème, mais c'est la nouvelle admiration pour son métier de peintre qui va le faire souffrir encore davantage, surtout après le meurtre lorsqu'il ne cesse de peindre des portraits de Camille. Son obsession pour la peinture devient si malade que son corps commence à se décomposer, comme la marque de la morsure que Camille a infligée sur son cou à Saint-Ouen. Tout comme les conséquences d'un traumatisme, « la difformité est une source d'inspiration produisant des dédoublements excentriques chez le monstre.¹⁹⁶ ». À cause de la morsure, Laurent ne peut pas échapper au réel du monde qui lui rappelle quotidiennement la monstruosité de ses actes. À chaque instant qu'il se regarde dans le miroir, la morsure lui rappelle sa conduite immorale qui le caractérise comme un meurtrier impitoyable. Bien que Thérèse le perçoive comme un homme plein de force dont le sang chaud ne cesse de bouillonner, il n'arrive pas à se laver du sang qui coule dans la tache rouge et enflée. Sa cicatrice « était d'un rose pâle. Laurent, en distinguant la marque des dents de sa victime, éprouva une certaine émotion, le sang lui monta à la tête, et il s'aperçut alors d'un étrange phénomène. La cicatrice fut empourprée par le flot qui montait, elle devint vive et sanglante, elle se détacha, toute rouge, sur le cou gras et blanc.¹⁹⁷ ». La couleur rouge joue un rôle important puisqu'elle rappelle l'acte meurtrier des amants et par la suite affecte le caractère des personnages.

¹⁹² Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 223.

¹⁹³ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 224.

¹⁹⁴ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 85.

¹⁹⁵ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 85.

¹⁹⁶ Marie-Hélène Larochelle, *Monstres et Monstrueux littéraires*, op. cit., p. 17.

¹⁹⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 152.

Le moment où Laurent se rend compte de l'inflammation de la cicatrice, il comprend que « the scar has a life of its own. The brief illusion will become an obsession.¹⁹⁸ ». Ainsi Camille fait partie de son corps ; le sang du noyé coule et se mêle à celui de Laurent. De ce fait, la morsure sert à entraîner un dédoublement de personnalité chez Laurent ; il devient un deuxième Camille. La fusion entre les deux personnages souligne que « le personnage monstrueux se manifeste sous des apparences variables [...]».¹⁹⁹ Thérèse devient un monstre en assouvissant ses désirs charnels, tandis que Laurent nourrit le monstre en lui à travers le dédoublement. C'est pourquoi il finit par « éprouver une sensation bizarre qui faillit le rendre fou ; il s'imagina, à force d'être comparé à Camille, de se servir des objets dont Camille s'était servi, qu'il était Camille, qu'il s'identifiait avec sa victime. Son cerveau éclatait, alors il se ruait sur sa femme pour la faire taire, pour ne plus entendre les paroles qui le poussaient au délire.²⁰⁰ ».

Certes, la cicatrice représente un des symboles qui soulignent l'obsession de la vérité, mais dans *Adieu*, c'est la mémoire, notamment celle de Stéphanie et sa perte de mémoire qui obsède Philippe jusqu'à ce qu'il souffre de crises d'anxiété. Le colonel de Sucey se caractérise par sa ténacité, non seulement par rapport à son désir ardent de guérir son ancienne amante, mais aussi en fonction de son âme de guerrier qui cherche désespérément à survivre aux horreurs de la guerre. Lors de la bataille de la Bérésina, le colonel préfère « vendre sa vie pour une jolie femme et risquer de revoir encore la France.²⁰¹ ». C'est pourquoi il suggère aux soldats de traîner la voiture qu'il aspire à utiliser pour traverser le champ de bataille. Étant donné le faible nombre de soldats, un des hommes lui crie : « Vous êtes fou !²⁰² ». Certes, Philippe se montre héroïque, mais sa volonté est si tenace qu'elle tourne à l'obsession. Même s'il ne cesse de réfléchir à des moyens de faire raviver la mémoire de la comtesse, il est également un flâneur balzacien, c'est-à-dire un personnage romanesque qui prend de multiples visages et se caractérise par sa nature contradictoire et fuyante²⁰³. Le lecteur ne connaît ni la vie personnelle de Philippe ni son passé ; il sait simplement que le jeune homme était soldat dans l'armée napoléonienne et qu'il s'est trouvé séparé de son

¹⁹⁸ Wendell E., McLendon, « Red on Gray : Thérèse Raquin », *Nineteenth-Century French Studies*, 1991, p. 310.

¹⁹⁹ Marie-Hélène Larochelle, *Monstres et Monstrueux littéraires*, op. cit., p. 15.

²⁰⁰ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 233.

²⁰¹ Honoré de Balzac, *Adieu*, op. cit., p. 995.

²⁰² Honoré de Balzac, *Adieu*, op. cit., p. 994.

²⁰³ Pierre Loubier, « Balzac et le flâneur », *L'Année balzacienne*, 2001, p. 142.

amante. Lorsque Stéphanie meurt dans les bras de Philippe, ce dernier « fit quelques pas pour s'arracher à ce spectacle ; mais il s'arrêta, siffla l'air qu'entendait la folle, et, ne voyant pas sa maîtresse accourir, il s'éloigna d'un pas chancelant, comme un homme ivre, sifflant toujours, mais ne se retournant pas.²⁰⁴ ». C'est son ivresse un peu hébétée qui s'empare de son cœur brisé. Bien que le colonel de Sucey passe dans le monde pour un homme très aimable, il bascule dans le néant. À la fois « vagabond en quête de sens et sujet du regard, le Flâneur est l'homme de toutes les ambivalences.²⁰⁵ ». C'est grâce à son héroïsme qu'il ne renonce pas à son projet ambitieux, mais c'est également à cause de son héroïsme qu'il sombre dans le néant et flirte avec l'absurde. De ce fait, l'héroïsme peut également être une forme de folie.

Tout comme Thérèse et Laurent deviennent de plus en plus obsédés par le meurtre de Camille et n'arrêtent pas de voir son profil grave et sinistre dans leur chambre, Philippe frémit d'horreur lorsqu'il voit Stéphanie et est témoin de son comportement sauvage. À cet instant, il décide de la guérir en disant avec assurance : « Je vais aux Bons-Hommes, la voir, lui parler, la guérir.²⁰⁶ ». Bien que personne n'ose s'opposer au dessein ambitieux du colonel, ce dernier se rend compte de la difficulté de son devoir. Le manque de progrès de Stéphanie décourage Philippe et affecte son bien-être. Il devient de plus en plus impétueux, ignore les conseils du docteur Fanjat, impose ses propres croyances et ne prend pas en compte l'opinion d'autres personnages. Ainsi « une qualité essentielle manque à Philippe, selon Balzac l'apanage aussi bien du médecin que du romancier : l'empathie ; Philippe ne cherche jamais à se mettre à la place de sa malade, à la différence du docteur Fanjat qui déclare comprendre la folie de Stéphanie.²⁰⁷ ». Certes, le jeune homme n'est pas un monstre comme le sont Thérèse et Laurent, mais le changement de son comportement, son ignorance de la réalité et son obsession incontrôlable montrent qu'il est prêt à commettre des actes monstrueux, tels que l'assassinat lorsqu'il avoue au docteur Fanjat qu'il veut tuer Stéphanie. Le jeune homme lui déclare ainsi : « Ceci est pour moi, répondit le colonel en

²⁰⁴ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1013.

²⁰⁵ Pierre Loubier, « Balzac et le flâneur », *art. cit.*, p. 142.

²⁰⁶ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1003.

²⁰⁷ Dominique Jullien, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », *art. cit.*, p. 33.

montrant sur le banc un pistolet chargé, et voilà pour elle ! ajouta-t-il en achevant de fouler la bourre au fond de l'arme qu'il tenait.²⁰⁸ ».

Tout au long de la nouvelle, Balzac met en avant des caractéristiques physiologiques de Stéphanie qui soulignent son comportement barbare. D'ailleurs, elle possède une puissance destructrice qui s'exprime à travers son traitement envers les animaux, comme lorsqu'elle « s'élança sur un jeune merle qui sautillait, le prit en jetant un petit cri de satisfaction, l'étouffa, le regarda mort, et le laissa au pied d'un arbre sans plus y penser.²⁰⁹ ». Cette curiosité enfantine illustre que Stéphanie n'est plus en mesure de distinguer ce que nous pouvons et ne pouvons pas faire. Son imaginaire enfantin s'oppose à sa présence fantomatique que l'auteur illustre en ayant recours aux contrastes des couleurs. Chez Balzac, le choix méticuleux des couleurs sert à broser le portrait de Stéphanie qui, d'après les deux hommes, est « [...] une femme étrange ; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants. Elle est si svelte, si légère, si vaporeuse, qu'elle doit être diaphane. Sa figure est aussi blanche que du lait. Ses vêtements, ses yeux, ses cheveux sont noirs.²¹⁰ ». D'après Le Yaouanc, « le blanc du visage fait antithèse avec le noir des vêtements, des yeux, des cheveux. Surtout il est le signe d'un manque de sang qui est lié à la folie de Stéphanie, mais qui peut la faire soupçonner de vampirisme.²¹¹ ». La figure du vampire a beaucoup évolué au cours des ans et devient progressivement une figure d'identification pour le lecteur. Son « altérité surhumaine se mue en fardeau existentiel, et le lecteur-spectateur en vient à éprouver une véritable empathie à son endroit.²¹² ». En établissant un parallèle entre Stéphanie et la femme vampire, Balzac montre que la folie de la comtesse affecte non seulement son imaginaire et ses actes, mais aussi sa beauté envoûtante et séduisante qui sert à attirer sa proie, c'est-à-dire le colonel de Sucey.

En somme, être un monstre et être fou ne sont pas aussi différents l'un de l'autre. Certains personnages rompent avec leurs anciennes habitudes en commettant des actes monstrueux de façon

²⁰⁸ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1008.

²⁰⁹ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1008-1009.

²¹⁰ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 979.

²¹¹ Moïse Le Yaouanc, *Notes et variantes d'Adieu*, *op. cit.*, p. 1769.

²¹² Annik-Corona Ouellette, Alain Vézina, *Le vampire : anthologie des textes fondateurs*, Montréal, Éditions Chenelière Éducation, 2014, p. 4.

volontaire ou inconsciente. À travers les différentes classifications de la folie, nous avons établi les façons dont elle se lie à la monstruosité de nos actes moralement contestables, à nos expériences traumatisantes et à nos apparences physiques. À cause des événements singuliers vécus par les personnages, ils changent leur comportement et présentent des symptômes tels que la fièvre, les hallucinations et les crises d'anxiété. Cela dit, le monstre n'est pas seulement celui qui commet des actes monstrueux, mais aussi celui qui subit des traumatismes ayant un impact majeur sur son état psychologique. Ainsi les diverses catégories de la folie mettent en avant la double nature du monstre que le lecteur à la fois plaint et méprise.

La figure du monstre ne se définit pas seulement à travers son caractère multidimensionnel, mais aussi à travers son allure théâtrale. Le 11 juillet 1873, Zola représente pour la première fois à Paris l'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* qui s'intitule *Thérèse Raquin : drame en quatre actes*. Une fois que la pièce commence à être jouée sur scène, le metteur en scène français, Hippolyte Hostein (1814-1879) estime que l'auteur transforme « en une œuvre dramatique conforme aux lois et aux perspectives du théâtre, un roman qui, à force de réalisme et d'effroyable logique, prend des proportions en quelque sorte extra-humaines.²¹³ ». Par ailleurs, dans sa thèse doctorale de 2015, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola*, Arnaud Verret explique que « l'adaptation d'un roman à la scène apparaît comme un risque de voir naître un monstre littéraire.²¹⁴ ». C'est grâce au théâtre que le spectateur aperçoit la manière dont Thérèse et Laurent se transforment en êtres vicieux, vindicatifs et psychologiquement instables dont les intentions deviennent de moins en moins prévisibles. Comme les spectateurs observent avec horreur l'acte atroce des amants, ils sont subjugués par la performance des comédiens et ne cessent de les regarder afin de savoir comment se terminera l'intrigue haletante. Ce n'est donc pas une surprise que lors d'une des représentations, Hostein souligne la réaction du public ainsi :

Une partie du public était donc très malade, si malade même qu'au commencement de la nuit de noces, on tenta quelques protestations, afin de réagir et d'échapper au cauchemar. Au moment où Thérèse ôte sa robe de mariée, la salle risqua quelques « hem ! hem ! » comme pour se persuader qu'il allait se passer des choses très risquées, ce qu'elle désirait sans doute. On feignit même de ne pas comprendre l'intention, banale à dessein, de quelques phrases sur la pluie et le beau temps, que Laurent et Thérèse échangent, une fois seuls,

²¹³ Hippolyte Hostein, « Théâtre de la Renaissance. Première représentation de *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes de M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 1873, p. 1.

²¹⁴ Arnaud Verret, « Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola », *UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS – III*, 2015, p. 498.

dans la chambre nuptiale. Mais plus fort que ces mauvais vouloirs et ces hypocrisies, le drame emporta bientôt tout, étreignant les cœurs et bouleversant les âmes. Je crois pouvoir constater, en témoin impartial, que la pièce, à deux doigts de sa chute, au commencement du troisième acte, se redressa tout à coup par un tour de reins, lors de cette minute critique, à partir de laquelle le succès définitivement obtenu ne fit que grandir²¹⁵.

Ce n'est pas seulement l'acte meurtrier des amants qui choque les spectateurs, mais aussi le caractère sexuel soulignant le désir charnel des personnages. Ainsi le monstre n'est pas seulement celui qui fait peur aux autres, mais aussi celui qui convoite sa proie. Tout comme son chat François, Thérèse se caractérise par son côté animal et son appétit sensuel. Elle ne cherche qu'à dévorer l'âme de Laurent qui ne peut pas résister à l'insatiable envie qui le démange. Lorsque Thérèse lève un bras ou avance un pied, « on sentait en elle des souplesses félines, des muscles courts et puissants, toute une énergie, toute une passion qui dormaient dans sa chair assoupie.²¹⁶ ». Aussi Thérèse et Laurent sont-ils des brutes humaines²¹⁷. Malgré le suspense insoutenable qui ne prend jamais fin, la pièce n'a été représentée que neuf fois²¹⁸. Le directeur se trouve en faillite et le théâtre ferme ses portes pour ne les rouvrir qu'à l'hiver avec un genre nouveau, l'opérette²¹⁹. Aussi la pièce subit-elle un échec.

Balzac, quant à lui, souligne les transformations des personnages en faisant durer le suspense lors de la récréation théâtrale que Philippe organise à la fin de la nouvelle. Par ailleurs, avant la grande scène finale, le jeune homme tâche de se rapprocher de la comtesse en partie par le jeu. Il lui donne du sucre et émet un sifflement qui servent à l'amener à lui. C'est le docteur Fanjat qui suggère à Philippe d'utiliser cette méthode pour s'approcher de la comtesse. Il lui dit avec confiance : « Prenez adroitement, dans ma poche droite, quelques morceaux de sucre, et montrez-les-lui, elle viendra ; je renoncerais volontiers, en votre faveur, au plaisir de lui donner des friandises. À l'aide du sucre, qu'elle aime avec passion, vous l'habituez à s'approcher de vous et à vous reconnaître.²²⁰ ». Petit à petit, Philippe établit une routine habituelle pendant laquelle il se promène dans le parc en gardant du sucre dans sa poche et en sifflant l'air d'un hymne national

²¹⁵ Edmond Lepelletier, *Émile Zola : sa vie, son œuvre*, Paris, Éditions Mercure de France, 1908, p. 199.

²¹⁶ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 72.

²¹⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 60.

²¹⁸ Edmond Lepelletier, *Émile Zola : sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 199.

²¹⁹ Edmond Lepelletier, *Émile Zola : sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 199.

²²⁰ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1006.

officiel français, *Partant pour la Syrie*, qui a été joué lors de la plupart des cérémonies officielles sous le Premier Empire²²¹.

Le colonel descendait chaque matin dans le parc ; et si, après avoir longtemps cherché la comtesse, il ne pouvait deviner sur quel arbre elle se balançait mollement, ni le coin dans lequel elle s'était tapie pour y jouer avec un oiseau, ni sur quel toit elle s'était perchée, il sifflait l'air si célèbre de : *Partant pour la Syrie*, auquel se rattachait le souvenir d'une scène de leurs amours. Aussitôt Stéphanie accourait avec la légèreté d'un faon. Elle s'était si bien habituée à voir le colonel, qu'il ne l'effrayait plus ; bientôt elle s'accoutuma à s'asseoir sur lui, à l'entourer de son bras sec et agile²²².

Philippe utilise cette approche ludique non seulement pour s'approcher de la comtesse, mais aussi pour entraîner un changement de comportement chez la jeune femme. Dès qu'elle entend le sifflement, elle l'associe à Philippe et conséquemment au sucre qu'elle va pouvoir manger, d'où son réflexe pavlovien. Aussi le colonel réussit-il à gagner la confiance de Stéphanie par le jeu, montrant ainsi qu'elle est perdue dans son univers enfantin.

Non seulement Balzac et Zola réussissent à mettre en valeur les recherches scientifiques de l'époque, mais aussi à établir le rapport étroit entre le théâtre et la transformation à la fois monstrueuse et spectaculaire des personnages. C'est dans cette optique que nous expliquerons, dans le troisième chapitre, les façons dont les auteurs soulignent les aspects théâtraux de leurs œuvres, y compris les relations sociales entre les personnages atteints de folie. Par ailleurs, nous explorerons les raisons pour lesquelles les directeurs des asiles d'aliénés comme François Simonnet de Coulmiers (1741-1818) favorisent la méthode théâtrale comme traitement pour guérir les patients qui sont à la fois les organisateurs et les comédiens des spectacles.

²²¹ Moïse Le Yaouanc, *Notes et variantes d'Adieu*, op. cit., p. 1778.

²²² Honoré de Balzac, *Adieu*, op. cit., p. 1007.

Chapitre III : Folie et théâtre

Dans les deux premiers chapitres, nous avons brièvement parlé de la manière dont Pinel donne la priorité à la théâtralisation du traitement moral. Il utilise, par exemple, le jeu de rôle : il joue alors le rôle de quelqu'un qui a une influence sur la vie du patient. Non seulement cette approche sert à faire appel à l'intelligence de l'individu, mais aussi à faire ressortir ses émotions refoulées. Dans le troisième chapitre, nous allons expliquer, en plus de détails, les éléments théâtraux du traitement moral afin de montrer la façon dont l'approche de Pinel établit un parallèle entre ses expériences théâtrales et celles de Coulmiers, directeur de l'asile de Charenton, connu aujourd'hui sous le nom de l'hôpital Esquirol. Fondé en 1641, l'établissement accueille des malades mentaux dès 1660²²³. Ensuite, nous allons illustrer comment les aspects théâtraux influencent non seulement le traitement moral, mais aussi les textes de Balzac et Zola qui utilisent la mise en scène, ainsi que les éléments de la tragédie classique pour souligner le côté théâtral de leurs œuvres. D'ailleurs, nous allons étudier la pièce de Zola, *Thérèse Raquin : drame en quatre actes*, l'adaptation théâtrale, *Thérèse Raquin*, et le film *Adieu* pour analyser, identifier et mieux expliquer les outils qu'utilisent les réalisateurs pour souligner la fin tragique des œuvres.

En fonction de la maladie de l'individu, le traitement moral sert à restituer la rationalité d'un individu. Pour ce faire, le médecin provoque en lui des « chocs émotionnels » qui peuvent avoir un effet thérapeutique immédiat²²⁴. Ces chocs sont de trois ordres : « physiques — ce sont les douches ou les bains de surprise, esthétiques — favoriser une émotion à travers l'art ou la musique et psychiques — mise en scène d'un événement qui résout à son insu l'obsession du patient.²²⁵ ». À l'aide d'une mise en scène qui met en avant des stimuli extérieurs, tels que le décor, les costumes et les effets sonores, l'aliéné serait en mesure de recouvrer la santé mentale oblitérée²²⁶. C'est grâce à ce moyen thérapeutique que le médecin produit des « fictions curatives » qui servent à guérir le malade. Autrement dit, le psychiatre utilise l'univers fictif du théâtre pour dépeindre la réalité afin que le patient puisse la regarder en face. Par ailleurs, Pinel insiste pour

²²³ Anouchka Vasak, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », *Romanica Wratislaviensia*, 2020, p. 214.

²²⁴ Anouchka Vasak, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », *art. cit.*, p. 215.

²²⁵ Anouchka Vasak, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », *art. cit.*, p. 215.

²²⁶ Anouchka Vasak, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », *art. cit.*, p. 215.

que l'aliéné ne sache pas que le médecin utilise des moyens théâtraux pour le guérir. De ce fait, le patient lui-même joue un rôle, mais sans le savoir. Le médecin s'appuie, à la fois, sur la répétition et sur l'improvisation pour réaliser le dessein. Dans son œuvre, *Console and Classify : The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century* de 1987, Jan Goldstein, historienne américaine, remet en question l'efficacité du traitement moral en le comparant au charlatanisme.

The most striking feature of the treatments employed is their theatricality: Scenes and spectacles are staged. The patient, however, is not aware of their fictive nature or of their deliberate and planned nature. These treatments are, to use a phrase of the period, "pious frauds", deceptions that take advantage of the gullibility of an individual for his own benefit, or, as Pinel sometimes described them, "innocent ruses". The theatricality of the moral treatment is underscored textually by Pinel's frequent use of the word *appareil* – that is, display, show, pomp, appearance. The make-believe commission of the *Corps législatif* presents itself to the melancholic tailor with the full "*appareil of authority*"²²⁷.

Pinel a beau décrire son approche comme optimiste, il profite de la précarité, ainsi que de la méconnaissance des patients pour les guérir. De cette manière, le médecin n'accorde pas assez d'importance à l'honnêteté du dialogue établi entre le psychiatre et l'aliéné. À la place, il utilise la mise en scène comme une ruse pour faire croire au patient la réalité de la situation. Certes, cet artifice peut réussir à convaincre et même à guérir le patient, mais que se passerait-il si la méthode théâtrale aggravait la maladie de l'aliéné encore davantage ? Peut-être provoquerait-elle encore plus d'événements traumatisants chez le patient. Étant donné le caractère non scientifique de l'approche, les résultats ne seront pas forcément présentés de façon objective. De ce fait, il est difficile de prouver l'efficacité du traitement y compris la précision des données scientifiques. Dans quelques-uns des cas de Pinel, le médecin omet de préciser le temps nécessaire pour que la maladie du patient se soigne ou s'aggrave. Afin de préserver l'image du médecin guérisseur dont la formule magique se caractérise par sa douceur, Pinel évite de souligner le jugement subjectif de son approche. Il n'en reste pas moins que sa technique encourage les médecins en France et en Italie à adopter des approches similaires pour traiter les patients dans les asiles. Malgré son manque de formation en médecine, Couliemiers veut suivre les traces de Pinel en utilisant le traitement moral pour soigner les patients. Les deux auraient pu travailler ensemble à l'asile de Charenton, mais Pinel décline le poste de médecin en chef qu'on lui a proposé²²⁸. À la place, c'est Jean-Baptiste

²²⁷ Jan Goldstein, *Console and Classify : The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge, Éditions Cambridge University Press, 1987, p. 84.

²²⁸ Jeanne Mesmin D'estienne, « La maison de Charenton du XVII^e AU XX^e siècle : construction du discours sur l'asile », *Revue d'histoire de la protection sociale*, 2008, p. 26.

Gastaldy (1741-1806) qui occupe le rôle²²⁹. Selon Coulmiers, les principes du traitement moral consistent à soigner la folie en agissant sur « le milieu et l'environnement du malade : favoriser les promenades et les relations humaines, occuper et divertir les malades en améliorant ses conditions de vie et participer à l'œuvre thérapeutique offerte dans l'hôpital de Charenton.²³⁰ ». Au lieu de se concentrer sur les dialogues avec les aliénés, comme le fait Pinel, Coulmiers veut améliorer leur condition de vie en donnant la priorité au milieu qui entoure les malades. Par ailleurs, dans *La Casa dei Matti*, fondée en 1813, les malades pratiquent le théâtre, sous forme de comédies ou de théâtre de marionnettes deux fois par semaine²³¹. Les « malades tiennent les rôles, jouent au billard, dansent la tarentelle. Les voyageurs européens, souvent médecins eux-mêmes, qui ont pu assister à ces spectacles sont convaincus de leur vertu thérapeutique : ils le rapportent dans des publications médicales notamment dans les années 1830.²³² ». L'inclusion d'aliénés dans les pièces théâtrales inspire Coulmiers à mener des expériences similaires. Cela dit, en 1803, il travaille avec le Marquis de Sade (1740-1814) à l'hospice de Charenton. Résident de l'hospice, Sade est de nouveau incarcéré à cause de sa maladie mentale que les médecins identifient comme une sorte de folie²³³. Inspiré par Pinel, Coulmiers veut redéfinir le traitement moral en incluant les aliénés dans les spectacles. Par conséquent, il fait construire un véritable théâtre dans l'hospice qui permet aux aliénés de se mettre dans la peau du personnage qu'ils jouent.

Ce théâtre dispose de toutes les commodités techniques d'un véritable théâtre : plateau, coulisses, loges, fosse d'orchestre, parterre, loge pour le directeur et ses invités, gradins de chaque côté de celle-ci. La salle est vaste, plus de 200 places si l'on additionne les places réservées pour le personnel (36), les malades (60) et les places retenues (90). La répartition est la suivante : 30 personnes dans les loges du bas, 38 dans celles du haut, 24 sur les bancs des côtés, 36 sur des bancs, 20 sur des chaises, plus 60 autres²³⁴.

Non seulement les aliénés profitent d'un espace qui leur offre une expérience purement théâtrale, mais aussi ils sont conscients du fait qu'ils jouent dans un spectacle. Cela s'oppose à la méthode de Pinel qui ne veut pas que les aliénés soient conscients du fait qu'ils assistent à une mise en

²²⁹ Jeanne Mesmin D'estienne, « La maison de Charenton du XVII^e AU XX^e siècle : construction du discours sur l'asile », *art. cit.*, p. 26.

²³⁰ Jean-Luc Chappey, « Le nain, le médecin et le divin marquis folie et politique à Charenton entre le directoire et l'empire », *Annales historiques de la Révolution française*, 2013, p. 61-62.

²³¹ Anouchka Vasak, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », *art. cit.*, p. 217.

²³² Anouchka Vasak, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », *art. cit.*, p. 217.

²³³ Anouchka Vasak, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », *art. cit.*, p. 218.

²³⁴ Marie-Emanuelle Plagnol-Diéval, « Marge dans la marge ou le théâtre de Sade à Charenton comme théâtre de société », *CÉRÉDI*, 2013, p. 4.

scène. Il n'en reste pas moins que Coulmiers n'organise pas les spectacles seul ; il faut le coup de main de Sade pour réaliser le projet.

La pratique théâtrale à Charenton se calque sur les usages en cours de nombreuses scènes privées. Comme organisateur, Sade établit les programmes (mais Coulmiers garde un droit de regard), il choisit les acteurs à l'intérieur et à l'extérieur de l'asile, agence les spectacles, les fait répéter. Il s'occupe également de tâches matérielles (dégager la salle, la fermer à clé). Comme hôte plus que comme organisateur, il établit des listes d'invités que sa situation de prisonnier lui fait soumettre à Coulmiers et certains soupers se déroulent chez lui²³⁵.

En dépit de sa prétendue maladie, Sade s'avère être un véritable atout à l'égard de l'organisation et de la réalisation du projet. D'ailleurs, dans sa biographie, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade* de 2003, Maurice Lever (1935-2006), historien français, met en avant la description du traitement en vigueur à Charenton illustré par le médecin Charles-François Giraudy (1770-1848).

Nous cherchions ensemble les moyens de les [les aliénés] dissiper par des jeux innocents, les concerts, la danse, des comédies dont les rôles étaient remplis par des malades, ce qui excitait entre eux une véritable émulation, par le désir d'en faire autant, de recevoir les mêmes applaudissements que leurs compagnons d'infortune. [...] Ce traitement moral, approuvé par les personnes les plus respectables, par des étrangers qui sollicitaient des billets d'entrée pour être les témoins de l'influence des arts sur le moral comme sur le physique, était parvenu à établir une réputation à la maison de Charenton²³⁶.

Non seulement les aliénés jouissent d'une indépendance qui leur permet de donner un nouveau sens à leur vie, mais aussi de prouver aux spectateurs qu'ils sont capables d'assumer des responsabilités qui à la fois remettent en question leurs maladies mentales et stimulent leur esprit artistique. Il n'en reste pas moins que les rôles ne sont pas tous remplis par des aliénés. Afin de maintenir l'équilibre, les aliénistes associent des rôles à des gens de bons sens, ainsi qu'aux comédiens²³⁷. De cette manière, les médecins tentent de garantir un niveau satisfaisant de sécurité. Toutefois, le passage ci-dessous illustre que cela n'est pas toujours réalisable.

Le rôle d'Eraste était rempli par un jeune homme d'une physionomie très intéressante ; il était devenu, à ce que l'on m'a dit, fou par amour, après avoir perdu, par un accident subi, une jeune personne qu'il devait épouser. [...] La folle qui représentait Lucile était une jolie petite blonde, vive, gracieuse, qui joua parfaitement ses scènes de dépit et de coquetterie. La petite scène de Mascarille fut jouée très gaiement par un autre fou, dont le nom a été célèbre dans les lettres et au théâtre [...]. La première pièce marcha sans

²³⁵ Marie-Emanuelle Plagnol-Diéval, « Marge dans la marge ou le théâtre de Sade à Charenton comme théâtre de société », *art. cit.*, p. 4.

²³⁶ Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Éditions Fayard, 2003, p. 607.

²³⁷ Anouchka Vasak, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », *art. cit.*, p. 219.

encombre [...]. La seconde pièce ne fut pas aussi heureuse que la première. [...] On fut obligé de baisser la toile²³⁸.

Semblable à l'approche de Pinel, celle de Coulmiers entraîne des risques nuisibles non seulement à la santé mentale des aliénés, mais aussi à celle des spectateurs. Certes, le jeu de rôle peut encourager les patients à socialiser avec d'autres et à maîtriser leurs émotions de façon graduelle, mais comment rétablir la rationalité d'un individu qui incarne plusieurs personnages sur scène ? Si l'aliéné s'habitue à l'idée de jouer un rôle, ne vivrait-il pas dans l'illusion qui masque la réalité par la représentation théâtrale ? Comment serait-il en mesure de distinguer le monde fictif de l'univers réel ? Les répercussions ne seraient-elles pas trop néfastes pour le patient, comme pour Stéphanie qui pousse son dernier soupir lors de la bataille fictive ?

En somme, Coulmiers et Sade organisent un théâtre qui « se veut thérapeutique dans un asile renfermant un prisonnier politique, qui transpose les modalités du théâtre de société dans un lieu qui n'est pas un espace privé – ce qui explique les difficultés rencontrées par Coulmiers et Sade. Directeur d'un hospice pour l'un et pensionnaire pour l'autre.²³⁹ ». Certes, leur expérience montre que les malades sont en fait capables de jouer le rôle de différents personnages, mais cela peut provoquer une déstabilisation mentale chez eux. Sade, par exemple, est à la fois coréalisateur et pensionnaire à l'asile, alors il ne cesse en effet de redéfinir ses fonctions. S'il est capable d'organiser des spectacles de façon minutieuse, pouvons-nous le caractériser véritablement comme un fou ou joue-t-il simplement le rôle d'un fou ? Si un aliéné peut jouer plusieurs rôles, est-ce qu'une personne de bon sens est en mesure de jouer le rôle d'un aliéné ? Pour la journaliste américaine, Elizabeth Jane Cochrane (1864-1922), autrement connue sous le nom Nelly Bly, la réponse est oui. Assignée à rédiger un article sur l'asile d'aliénées pour femmes, *Women's Lunatic Asylum*, situé sur l'île Roosevelt à New York, Bly feint la démence pour être admise dans l'asile où elle a séjourné pendant dix jours. Peu après son expérience, elle publie son œuvre, *Ten Days in a Mad-House; Feigning Insanity in Order to Reveal Asylum Horrors. The Trying Ordeal of the New York World's Girl Correspondent* (1887).

²³⁸ Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 615-616.

²³⁹ Marie-Emanuelle Plagnol-Diéval, « Marge dans la marge ou le théâtre de Sade à Charenton comme théâtre de société », *art. cit.*, p. 11.

En 1887, Bly est admise dans un asile d'aliénées construit en 1834. Elle joue le rôle d'une femme qui souffre d'hystérie. Une des questions centrales auxquelles elle cherche à répondre est la suivante : une femme peut-elle feindre les symptômes de l'hystérie sans souffrir véritablement de la maladie elle-même ? D'après son expérience, elle conclut que oui²⁴⁰. Néanmoins, avant de pouvoir répondre à cette question avec confiance et certitude, elle a dû répéter son rôle maintes fois pour mieux savoir comment incarner les traits caractéristiques d'une femme hystérique. À cause de son inexpérience, sa tâche pour convaincre les médecins de sa maladie fictive devient de plus en plus difficile à réaliser. Pour se mettre dans la peau de son personnage, Nellie Brown, elle se met devant le miroir en examinant scrupuleusement son visage y compris ses expressions faciales qu'elle change à plusieurs reprises. Dans le premier chapitre, nous avons montré que les partisans de la physiognomonie tels que Lavater et Esquirol étaient d'avis qu'il y avait une corrélation entre les traits du visage et la maladie mentale d'un individu. Malgré la controverse associée à cette théorie, Bly réussit à duper les médecins grâce à son apparence. Aussi utilise-t-elle son corps comme une sorte de déguisement qui lui permet d'incarner le personnage de Nellie. Dans le deuxième chapitre, *Preparing for the Ordeal*, elle décrit son entraînement ainsi :

I began to practice the *role* in which I was to make my *debut* on the morrow. What a difficult task, I thought, to appear before a crowd of people and convince them that I was insane. I had never been near insane persons before in my life, and had not the faintest idea of what their actions were like. And then to be examined by a number of learned physicians who make insanity a specialty, and who daily come in contact with insane people! How could I hope to pass these doctors and convince them that I was crazy? I feared that they could not be deceived. I began to think my task a hopeless one; but it had to be done. So I flew to the mirror and examined my face. I remembered all I had read of the doings of crazy people, how first of all they must have staring eyes, and so I opened mine as wide as possible and stared unblinkingly at my own reflection. I assure you the sight was not reassuring, even to myself, especially in the dead of night. I tried to turn the gas up higher in hopes that it would raise my courage. I succeeded only partially, but I consoled myself with the thought that in a few nights more I would not be there, but locked up in a cell with a lot of lunatics²⁴¹.

Grâce à son extrême dextérité, elle adopte une approche théâtrale pour incarner le personnage d'une folle. Elle change son nom, décoiffe ses cheveux et change brusquement ses expressions faciales afin d'intimider les médecins. Ainsi elle s'entraîne jusqu'à ce qu'elle ne se reconnaisse plus. Les deux illustrations ci-dessous mettent en avant le rôle important de son

²⁴⁰ Jean Marie Lutes, « Into the Madhouse with Nellie Bly: Girl Stunt Reporting in Late Nineteenth-Century America », *American Quarterly*, 2002, p. 221.

²⁴¹ Nelly Bly, *Ten Days in a Mad-House; Feigning Insanity in Order to Reveal Asylum Horrors. The Trying Ordeal of the New York World's Girl Correspondent*, New York, Éditions Project Gutenberg, 2019, p. 11.

déguisement. L'image à gauche, *Nellie Practices Insanity at Home*, montre la jeune femme en train de se décoiffer les cheveux devant un miroir, soulignant ainsi sa métamorphose graduelle. Cela s'oppose fortement à l'image à droite, *Nelly Bly, writer*, qui illustre la jeune femme aux cheveux coiffés en train de rédiger son œuvre la nuit lorsqu'elle conclut son expérience théâtrale. La juxtaposition entre les deux images met en avant sa capacité de changer son identité en un clin d'œil.



Nelly Bly, « Nellie Practices Insanity at Home », dans *Ten Days in a Mad-House; Feigning Insanity in Order to Reveal Asylum Horrors*, Project Gutenberg, p. 9, consulté le 27 janvier 2021.



Nelly Bly, « Nelly Bly, Writer », dans *Ten Days in a Mad-House; Feigning Insanity in Order to Reveal Asylum Horrors*, Project Gutenberg, p. 7, consulté le 27 janvier 2021.

Malgré ses efforts, Bly se rend compte du fait qu'elle n'a même pas besoin de jouer la comédie à l'asile puisque tout le monde la considère déjà comme folle. En effet, dans son premier chapitre, *A Delicate Mission*, elle révèle les détails suivants : « From the moment I entered the insane ward on the island I made no attempt to keep up the role of insanity," she insisted. "I talked and acted just as I do in ordinary life. Yet strange to say, the more sanely I talked and acted, the crazier I was thought to be.²⁴² ». Son séjour souligne le paradoxe qui réside dans le diagnostic de folie qui, en réalité, manque de précision. Aussi prouve-t-elle que nous pouvons en effet changer d'identité pour jouer le rôle d'un fou. Certes, Bly ne succombe pas à la folie après son expérience, mais elle conclut qu'en dépit des recherches effectuées sur l'aliénation mentale, la maladie reste

²⁴² Nelly Bly, *Ten Days in a Mad-House; Feigning Insanity in Order to Reveal Asylum Horrors. The Trying Ordeal of the New York World's Girl Correspondent*, op. cit., p. 9.

toujours ambiguë. Cela soulève une question intrigante à l'égard du comportement des personnages balzaciens et zoliens : jouent-ils simplement un rôle pour attirer la sympathie des autres personnages ou sont-ils véritablement atteints d'une folie qui se nourrit de l'illusion provoquée par la représentation théâtrale ?

Le théâtre joue un rôle important dans *Thérèse Raquin* et *Adieu* qui mettent en relief le dénouement tragique de l'intrigue. Dans son ouvrage, *Poétique*, le philosophe grec, Aristote (384-322 avant notre ère), décrit la tragédie comme la représentation d'une action qui mérite une attention particulière puisqu'elle suscite terreur et pitié chez le spectateur²⁴³. Ce sont des émotions qui permettent la purgation des passions, c'est-à-dire la catharsis. En effet, c'est la catharsis qui doit « symboliquement détourner l'individu de tout acte répréhensible par la crainte d'un châtement mérité et terrible.²⁴⁴ ». Lorsque le spectateur ressent de la pitié, il cherche à mieux comprendre le caractère du personnage, ainsi que ses motivations, d'où son rôle empathique. Certes, la catharsis représente un des éléments centraux d'une pièce tragique, mais il y en a d'autres tels que l'intrigue, les personnages, la pensée, la diction, la mélodie et le spectacle. Balzac et Zola se concentrent notamment sur l'intrigue, les personnages et le spectacle non seulement pour faire ressortir l'aspect théâtral de leurs œuvres, mais aussi pour faire allusion au rôle ambigu de la folie qui, à la fois, guette les personnages et leur permet de jouer plusieurs rôles sur scène. Cela suscite, en conséquence, une métamorphose chez eux.

Dans les deux œuvres, l'intrigue se tisse autour d'une fin tragique qui permet aux personnages et aux lecteurs de ressentir la catharsis, notamment à l'égard de la mort des personnages principaux dont trois, Thérèse, Laurent et Philippe, meurent par suicide. D'ailleurs, les auteurs dramatisent leur mort tragique. Zola, par exemple, utilise le salon familial des Raquin comme le lieu de mort. Il juxtapose l'animation à la mort en créant un cercle vicieux qui se rétrécit autour de Thérèse et Laurent. Pour mettre fin à leurs souffrances, les amants meurent en s'étreignant. Au moment où ils se rendent compte de leurs plans de s'entretuer, ils décident de mourir ensemble en avalant un poison mortel.

²⁴³ Aristote, *Poetics*, trad. par S.H Butcher, Washington, Éditions Project Gutenberg, 2008, p. 8.

²⁴⁴ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 35.

Ils s'examinèrent ainsi pendant quelques secondes, muets et froids, le mari près de la table, la femme pliée devant le buffet. Ils comprenaient. Chacun d'eux resta glacé en retrouvant sa propre pensée chez son complice. En lisant mutuellement leur secret dessein sur leur visage bouleversé, ils firent pitié et horreur. Mme Raquin, sentant que le dénouement était proche, les regardait avec des yeux fixes et aigus. Et brusquement Thérèse et Laurent éclatèrent en sanglots. Une crise suprême les brisa, les jeta dans les bras l'un de l'autre, faibles comme des enfants. Il leur sembla que quelque chose de doux et d'attendri s'éveillait dans leur poitrine. Ils pleurèrent, sans parler, songeant à la vie de boue qu'ils avaient menée et qu'ils menaient encore, s'ils étaient assez lâches pour vivre. Alors, au souvenir du passé, ils se sentirent tellement las et éccœurées d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant. Ils échangèrent un dernier regard, un regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié, et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille²⁴⁵.

À l'aide de leur regard attentif et compatissant, les amants font ressortir leurs émotions refoulées lors de ce moment d'introspection. Au fil du roman, ils cherchent désespérément à échapper à la réalité du monde, mais leur attente est en effet un échec puisqu'ils meurent aux côtés de Camille dont les dents s'enfoncent dans la peau des amants. Ainsi « Camille les tue après qu'ils l'ont tué, en une sorte de meurtre posthume.²⁴⁶ ». De ce fait, Zola utilise le regard comme un outil de dramatisation qui sert à renforcer les sentiments partagés des amants qui ne veulent qu'une seule chose : la tranquillité. C'est grâce à leur regard mutuel qu'ils réussissent à accepter leur mort. En revanche, dans la pièce de théâtre, Zola décide de changer un peu la scène finale. Au lieu de se murer dans le silence, Madame Raquin fait entendre sa voix aux amants en les réprimandant. En effet, c'est elle qui pousse les amants au suicide. À cet égard, elle étanche sa soif de vengeance en condamnant les amants qui l'ont trahie. La vérité emporte les amants « sur le mensonge, la mort sur la vie, la paralysie sur la passion.²⁴⁷ ». Aussi la justice est-elle rendue.

MADAME RAQUIN, *debout, d'une voix basse et profonde.*

Assassin de l'enfant, ose donc frapper la mère !

THÉRÈSE. Oh ! grâce ! ne nous livrez pas à la justice !

MADAME RAQUIN.

Vous livrer ! non, non... J'ai eu l'idée de le faire, tout à l'heure, lorsque mes forces me sont revenues. Je commençais à écrire, sur cette table, votre acte d'accusation ; mais je me suis arrêtée, j'ai pensé que la justice humaine serait trop prompt. Et je veux assister à votre lente expiation, ici, dans cette chambre, où vous m'avez pris tout mon bonheur.

²⁴⁵ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 252-253.

²⁴⁶ Maria Watroba « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *Romantisme*, 1997, p. 27.

²⁴⁷ Maria Watroba « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *art. cit.*, p. 27.

THÉRÈSE, *sanglotant, se jetant aux pieds de madame Raquin.*

Pardonnez-moi... Les larmes m'étouffent... Je suis une misérable... Si vous vouliez lever votre talon, je vous livrerais ma tête, là, sur le carreau, pour que vous l'écrasiez... Pitié, ayez pitié !²⁴⁸

Ainsi « la monstruosité physique de la paralytique devenue muette subit une modification majeure à la fin : Madame Raquin se lève et parle, retrouvant par là les qualités d'un humain normal sans que l'implacabilité de sa vengeance s'en trouve modifiée.²⁴⁹ ». Contrairement à la Madame Raquin du roman qui meurt en silence misérablement, celle de la pièce de théâtre se montre autoritaire en récitant à haute voix son mépris impitoyable envers les amants. À cause de sa nature froide, réservée et insensible, Thérèse souffre de troubles mentaux encore davantage. C'est pourquoi elle demande pardon à sa tante sans cesse. C'est l'humeur de Madame Raquin qui provoque chez sa nièce une purgation qui ne lui permet plus de prendre charge de ses actions. Dans l'adaptation théâtrale de Philippe Faure, Madame Raquin joue le rôle d'un spectateur qui regarde les amants se tuer. Avant que la scène ne commence, le narrateur annonce ainsi : « Des scènes insupportables déchiraient encore les esprits. Madame Raquin eut la pensée de se laisser mourir de faim, mais elle renoncera bien vite, voulant assister au spectacle de l'horreur jusqu'au bout.²⁵⁰ ». Comme Madame Raquin ne parle pas dans la scène, elle se caractérise par sa vigilance silencieuse. Elle écoute les paroles haineuses des amants qui se parlent de manière sarcastique et vindicative. En effet, c'est le silence absolu de la vieille femme qui pousse les personnages à se repentir, notamment Thérèse.



1:07:31

²⁴⁸ Émile Zola, *Thérèse Raquin : drame en quatre actes*, Paris, Éditions Librairies-Éditeurs, 1873, p. 143-144.

²⁴⁹ Arnaud Verret, « Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola », *op. cit.*, p. 500.

²⁵⁰ Philippe Faure, *Thérèse Raquin*, 2008, [1:09:44 – 1:09:55].

Dans cette scène, Thérèse se met par terre pour demander le pardon de sa belle-mère qui la regarde avec dédain. À cause de son silence, Thérèse ne sait jamais ce qu'elle pense. C'est pourquoi elle commence à interpréter les regards de Madame Raquin en sa faveur. Par exemple, au moment où elle avoue la gravité de son crime, elle veut croire que sa belle-mère lui a pardonné, ce qui est loin de la vérité. Thérèse utilise la communication non verbale comme un signe de pardon, montrant ainsi que ses intentions sont motivées par la malveillance. Lorsqu'elle se répète à plusieurs reprises que la vieille femme lui a pardonné, elle commence à confondre le mensonge avec la vérité. Elle représente « le dévoilement de l'imposture sous toutes ses formes : liaison clandestine, maquillage du meurtre en accident, mariage faussement heureux.²⁵¹ ». De plus, elle fusionne délibérément l'univers fictif avec celui de la réalité afin de soulager ses troubles mentaux. Cela illustre qu'elle est prête à se protéger du regard perçant de sa tante. En réalité, Thérèse ne connaît que la vérité du désir. Aussi la jeune femme représente-t-elle l'inverse du romancier naturaliste qui ne cherche qu'à découvrir la vérité absolue²⁵². Certes, ses tâches quotidiennes réussissent à la distraire momentanément, mais elles ne font que nourrir sa folie qui la guette avec prudence. De plus, ses desseins ne peuvent pas être accomplis à cause de son complice qui lui rappelle sans cesse son crime. Laurent ne la laisse jamais tranquille et se trouve toujours à ses côtés pour à la fois la battre et la caresser. Le changement graduel de leur comportement devenant de plus en plus psychologiquement instable démontre que les amants sont incapables de faire face à la vérité. Quelles que soient leurs différences, « le poids de la vérité semble être trop lourd à porter pour les époux tandis que le mensonge était léger aux amants. Il signifiait alors la vie ardente, la passion sans frein ; la vérité est synonyme d'impuissance et de paralysie mortelle.²⁵³ ». De ce fait, ce n'est pas uniquement Madame Raquin qui souffre de paralysie, mais aussi les amants qui sont paralysés par la peur, la panique, voire l'angoisse mortelle.

²⁵¹ Maria Watroba « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *art. cit.*, p. 17.

²⁵² Maria Watroba « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *art. cit.*, p. 19.

²⁵³ Maria Watroba « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *art. cit.*, p. 26.



1:09:05

La scène ci-dessus souligne la relation tumultueuse des amants qui se détestent, mais ne peuvent pas résister à la tentation de céder à leurs désirs lubriques. Pendant que Thérèse répète qu'elle n'a joué aucun rôle dans le crime, Laurent tient son corps fortement. Il l'empêche d'échapper à sa prise et à ses chuchotements insupportables. Aussi ne la laisse-t-il jamais oublier les monstruosité de leur crime. La voix de Laurent ne représente-t-elle pas la mauvaise conscience de Thérèse ? C'est en fait le contraste entre le silence de Madame Raquin et la répétition fastidieuse des phrases de Laurent qui contribuent à nourrir la folie de Thérèse qui n'arrête pas de changer de personnalité et de rôle tout au long de la pièce. Pendant un moment, elle implore la clémence alors que d'autres fois, elle maudit la famille Raquin. La position quasi animale des personnages s'oppose à celle de Madame Raquin qui, assise dans une chaise, a l'air d'une reine qui ne veut même pas poser le regard sur les amants. Malgré sa paralysie, elle se montre supérieure aux amants. Cela renverse la dynamique du pouvoir entre les trois personnages.

Les amants se caractérisent non seulement par leur nature barbare et violente, mais aussi par leur véritable manque d'empathie. Dans le roman, Zola remet en question le caractère monstrueux des personnages en soulignant la fin tragique des amants qui meurent dans une impuissance totale. Il insiste sur l'esprit romantique et les passions dévorantes des amants qui n'ont d'autre choix que d'accepter leur destin tragique. En revanche, dans l'adaptation théâtrale, le réalisateur ne met pas en avant la mauvaise conscience des amants. À la place, il accentue leur haine farouche encore davantage. Par exemple, le spectateur ne voit ni le flacon de poison ni le couteau que les amants veulent utiliser pour s'entretuer puisqu'ils ont déjà planifié leur meurtre. Lors de la scène finale ci-dessous, Faure utilise le dialogue pour dévoiler la vérité de leurs intentions : celle qui souligne leurs désirs de s'entretuer.



1:11:45

Dans cette scène, Thérèse et Laurent avouent leurs desseins funestes. Cependant, les amants sont déjà en train de mourir puisqu'ils avaient ingéré le poison sans le savoir, d'où la touche subtile d'ironie. Au lieu de se suicider par désespoir, comme le dépeint Zola, ils périssent dans une morne tranquillité. Tout comme Zola, Faure utilise la mise en scène et les accessoires pour étudier le caractère des personnages qui changent progressivement au fil de la pièce. De ce fait, il tient à souligner le rapport entre les combats intérieurs des personnages et la mise en scène que Zola décrit ainsi :

[...] l'action n'était plus dans une histoire quelconque, mais dans les combats intérieurs des personnages ; il n'y avait plus une logique de faits, mais une logique de sensations et de sentiments ; et le dénouement devenait un résultat arithmétique du problème posé. Alors, j'ai suivi le roman pas à pas ; j'ai enfermé le drame dans la même chambre, humide et noire, afin de ne rien lui ôter de son relief, ni de sa fatalité ; j'ai choisi des comparses sots et inutiles, pour mettre, sous les angoisses atroces de mes héros, la banalité de la vie de tous les jours ; j'ai tenté de ramener continuellement la mise en scène aux occupations ordinaires de mes personnages, de façon à ce qu'ils ne « jouent » pas, mais à ce qu'ils « vivent » devant le public²⁵⁴.

Ce n'est pas seulement le meurtre qui trouble les amants, mais aussi la répétition banale de leurs actes quotidiens qui se passent dans la même chambre étouffante qui ressemble plutôt à un tombeau. Certes, ils « vivent devant le public » en essayant de se distraire par leurs « occupations ordinaires », mais ils doivent feindre l'enthousiasme et le bonheur en jouant le rôle d'un jeune couple heureux. Cependant, ils n'arrivent pas à jouer le rôle de manière assez convaincante puisqu'ils sont entourés d'objets qui leur rappellent leur emprisonnement éternel. Par exemple, Faure et Zola utilisent des accessoires tels que le lit et le portrait de Camille comme des objets de préfiguration. Dans l'adaptation théâtrale, les amants entourent souvent le lit puisque c'est là où ils ont commencé et terminé leur aventure amoureuse. Dans l'image ci-dessus, par exemple, le cadre de lit ressemble à des barreaux de prison qui empêchent les amants, notamment Laurent, de

²⁵⁴ Émile Zola, Préface de *Thérèse Raquin : drame en quatre actes*, Paris, Éditions Librairies-Éditeurs, 1873, p. 11.

quitter le salon des Raquin. Le lit représente à la fois la paresse de Laurent et le désir charnel des amants qui ne leur permettent pas de prendre le contrôle de leur vie. Certes, leurs vêtements bien ajustés et modernes donnent l'illusion qu'ils sont en contrôle de leurs décisions, mais en réalité, leurs costumes ne symbolisent qu'un masque qui cache leur culpabilité et leur incapacité à maîtriser leurs émotions passionnées.



1:12:25

Par ailleurs, leur chute prend finalement fin quand les amants meurent sous le regard perçant de Madame Raquin. Le contraste entre la lumière sur la vieille femme et la noirceur dans laquelle se trouvent les amants souligne la dichotomie entre l'innocence de Madame Raquin et la culpabilité des amants dont l'acte meurtrier et la comédie jouée ne font que nuire à leur bien-être. D'ailleurs, le péché de Thérèse et Laurent est puni dans « les feux de l'enfer » que le metteur en scène accentue grâce à la couleur rouge de l'arrière-plan. Comme Madame Raquin est devant ce mur rouge, elle revient de l'enfer parce que la justice est finalement rétablie.

Non seulement les objets jouent un rôle important par rapport au développement des personnages, mais aussi par rapport à la mise en scène qui reste la même tout au long de la pièce. Aussi l'appartement des Raquin représente-t-il une prison où les personnages n'arrêtent pas de voir les mêmes quatre murs. Par ailleurs, le schéma narratif du roman est comparable à celui d'une tragédie classique. Comme il y a une absence de dates et la temporalité peu serrée se concentre sur les moments forts de l'intrigue, le spectateur a l'impression que l'action se concentre sur un jour unique²⁵⁵. Ainsi Zola utilise l'appartement des Raquin comme le lieu privilégié de l'action. Dès le premier acte et chapitre, « ce lieu clos va devenir, selon les circonstances et le point de vue des

²⁵⁵ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 33.

personnages, une prison sinistre et exiguë (pour Thérèse), un cocon douillet (pour Camille et Laurent), un lieu de réunion hebdomadaire, stable et rassurant (pour les habitués du jeudi), un lieu de plaisirs vécus de manière clandestine, enfin une prison où cohabitent les meurtriers et leurs victimes.²⁵⁶ ». Aussi ce lieu affecte-t-il la santé mentale des personnages dont certains ne peuvent même plus se concentrer sur leurs obligations de travail, comme Thérèse qui se perd en rêverie devant les clients. En outre, c'est l'espace où presque tous les événements essentiels au développement de l'intrigue, sans compter le meurtre de Camille, se passent. Certes, le temps passé dans l'appartement permet aux amants de se sentir libres, mais c'est l'écoulement du temps, ainsi que les routines banales qui vont rompre leur mariage et conduire Thérèse et Laurent à leur fin tragique. De ce fait, « les péripéties, générées à la suite du meurtre accompli au chapitre 11, surviennent habilement ménagées, car Zola recrée une tension dramatique qui tend à faire du mariage le second nœud d'une intrigue qui rebondit, différant le dénouement.²⁵⁷ ».



41:06

Lorsqu'ils se marient dans l'adaptation théâtrale, Thérèse et Laurent commencent à voir le spectre de Camille qui, selon Laurent, leur sourit avec malveillance lors de cette scène. De plus, Thérèse révèle que sa volonté s'affaiblit. Par conséquent, elle devient de plus en plus vulnérable à des crises de folie, ce qui va de pair avec la première catégorie de folie évoquée par Berthier. Curieusement, le spectre n'apparaît pas sur scène, comme le père de Hamlet qui dévoile la vérité de sa mort à son fils. À la place, les comédiens regardent vers le public. De cette manière, les spectateurs eux-

²⁵⁶ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 33.

²⁵⁷ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 34.

mêmes ne voient pas Camille et comprennent que Thérèse et Laurent souffrent d'hallucinations. C'est à ce moment de crise que Laurent lui crie ainsi :

Ta bouche est pleine de toutes ces crises nerveuses et de toutes ces insomnies qui te détraquent. Crache-les, Thérèse ! Crache ! Ton corps n'en peut plus. Et t'es fanée de caresses profondes. Allez crache ! Et ta bouche retrouvera son souffle brûlant. N'oublie pas que tu t'es donnée à moi. Ce sont tes caresses qui ont tué Camille. Oui, oui c'est ta peau qui m'a rendu fou. Tu crois pas que je vois la folie : elle est là ! Elle nous guette dans chaque coin !²⁵⁸

Dans ce passage, Laurent personnifie la folie qui n'arrête pas de guetter les amants tout au long de la pièce. La personnification sert à souligner la dramatisation de la pièce en illustrant que ce n'est pas seulement Camille qui les suit par son regard dans le portrait, mais aussi la folie qui s'accroche à leurs âmes damnées. C'est en effet l'omniprésence de Camille et la folie qui provoquent le délire chez les meurtriers. Plus Thérèse et Laurent résistent, plus les hallucinations s'emparent d'eux.



21:17

Dans la scène ci-dessus, Camille est allongé dans le lit, empêchant ainsi les amants de s'embrasser. Comme l'homme chétif est directement sous le projecteur et porte des habits blancs, il a déjà l'air d'un spectre. Tout comme le lit, le costume et la lumière représentent des objets de préfiguration qui soulignent l'apparence spectrale et la présence envahissante de Camille. Non seulement les amants sont maudits par ce dernier pour leur acte meurtrier, mais aussi pour leurs vices tels que l'orgueil, la paresse, la colère et l'envie. Ainsi Camille représente en quelque sorte Dionysos qui symbolise non seulement le dieu de la vigne, mais aussi celui de la folie et de la démesure²⁵⁹. Aussi punit-il ceux qui se caractérisent par leur convoitise insatiable.

²⁵⁸ Philippe Faure, *Thérèse Raquin*, 2008, [41:54 - 42:21].

²⁵⁹ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 34.

[...] à l'origine de la tragédie, on trouve le chant d'un poète en l'honneur de Dionysos, dieu libérateur de la parole par le pouvoir du vin, dieu du délire mystique qui frappe de folie les hommes qui tentent de lui résister... Le délire, le risque de basculement dans la folie sont des thèmes importants dans l'œuvre romanesque, puisqu'ils incarnent la fatalité qui poursuit tout individu coupable d'avoir outrepassé ses droits, et ses devoirs ; Laurent est un être vaniteux et orgueilleux, envieux, cupide ; *l'hybris*, l'orgueil démesuré du héros tragique grec, confine à l'aveuglement : l'aveuglement de la passion conduit les deux « brutes humaines » à une fin inéluctable, tragique, à la mort ; mais l'ultime péripétie propose une fin salvatrice, au lieu du second crime attendu, soigneusement prémédité et préparé, qui aurait dénié toute valeur au remords éprouvé par les deux meurtriers²⁶⁰.

Non seulement Zola fait allusion à la mythologie grecque par rapport au rôle de Camille, mais aussi par rapport à celui de Madame Raquin qui, en dépit de son silence, a le dernier mot à l'égard de la mort tragique des amants. Elle est semblable à « une divinité dont les desseins sont mal décryptés par des humains ignorants et stupides, tels que Laurent et les invités du jeudi.²⁶¹ ». Elle incarne « la fatalité (qui entraîne tout coupable à sa perte), un élément du déterminisme qui va précipiter la fin du couple assassin, une figure moderne, dans un monde sans dieux, du Destin.²⁶² ». Aussi Madame Raquin, le spectre de Camille et le spectateur assistent-ils à la scène finale qui « constitue un véritable jugement. La mort de Thérèse et de Laurent est une condamnation morale, ils tombent aux pieds de la mère de la victime qui, bien qu'impuissante, est enfin vengée.²⁶³ ». En effet, c'est la mort de Camille qui le « ressuscite » pour manifester la vérité et la persévérance de Madame Raquin qui la ranime pour révéler la vérité²⁶⁴.

Bien que Camille meure assez tôt dans le roman, le trio Thérèse-Laurent-Camille « fonctionne un peu comme le trio des acteurs tragiques qui, dans la tragédie antique, dialoguent avec le chœur ; séparé des acteurs comme du public, le chœur évolue dans l'orchestre [...]»²⁶⁵. Dans le roman, ainsi que dans la pièce de théâtre, ce sont les invités du jeudi, Michaud, Grivet et Suzanne qui jouent le rôle du chœur. Ils ont « une commune manière de voir, de juger, et de sentir, leur entente mutuelle sur les sujets abordés est manifeste, et leur appréciation de la réalité aussi bornée qu'aveugle [...]»²⁶⁶. Par exemple, lorsque Madame Raquin tente d'écrire les noms des

²⁶⁰ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 34.

²⁶¹ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 34.

²⁶² Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 34-35.

²⁶³ Viviane Brochot, « Le péché et la morale dans *l'Assommoir* et *Thérèse Raquin* d'Emile Zola », *Initial(e)s*, 2005, p. 27.

²⁶⁴ Maria Watroba « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *art cit.*, p. 27.

²⁶⁵ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 34.

²⁶⁶ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, op. cit., p. 34.

meurtriers sur la table, elle n'arrive pas à terminer la phrase pour dévoiler la vérité sur le couple assassin. Complètement trompé par la « bonté » des amants, Michaud affirme ainsi : « Thérèse et Laurent ont un cœur excellent... Thérèse et Laurent ont toutes mes bénédictions. C'est pardieu là la phrase entière ! N'est-ce pas ? madame Raquin, vous leur rendez justice, à vos enfants... (À Thérèse et Laurent). Vous êtes deux braves cœurs, vous méritez une fière récompense dans ce monde ou dans l'autre.²⁶⁷ ». En effet, les invités sont aveuglés par la comédie jouée par les amants qui feignent leur amour inconditionnel pour la paralytique.

Selon Zola, le théâtre et le roman présentent des « conditions d'existence si absolument différentes, que l'écrivain se trouve forcé de pratiquer sur sa propre pensée de véritables amputations, d'en montrer les longueurs et les lacunes, de la brutaliser et de la défigurer, pour la faire entrer dans un nouveau moule.²⁶⁸ ». En effet, pour le romancier, le théâtre représente en quelque sorte le lit de Procuste, c'est-à-dire « le lit de torture, où l'on obtient des monstres à coups de hache.²⁶⁹ ». Non seulement Thérèse et Laurent représentent des monstres, mais aussi la pièce de théâtre qui se révèle comme « une fabrique de monstres par l'intermédiaire d'un mythe antique.²⁷⁰ ».

En somme, Zola utilise les aspects théâtraux, comme la mise en scène et les accessoires pour souligner le rôle paradoxal que jouent les amants qui sont à la fois fous et sains d'esprit. Certes, ils sombrent graduellement dans la folie, mais ils réussissent à faire croire aux invités du jeudi et même à Madame Raquin pendant une période de temps qu'ils sont amoureux et qu'ils font preuve de générosité. Cependant, la folie est encore plus puissante puisque c'est la maladie qui vainc la résistance des amants qui, en dépit de leurs efforts, ne parviennent pas à maintenir l'équilibre entre la raison et la folie.

Tout comme Zola, Balzac utilise la mise en scène pour théâtraliser la nouvelle dont le point culminant se déroule sous forme de spectacle pendant lequel Stéphanie reconnaît Philippe un instant et subit une métamorphose spectaculaire. Ainsi la lecture balzacienne de la réalité est

²⁶⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin : drame en quatre actes*, op. cit., p. 129.

²⁶⁸ Émile Zola, *Préface de Thérèse Raquin : drame en quatre actes*, op. cit., p. 5.

²⁶⁹ Émile Zola, *Préface de Thérèse Raquin : drame en quatre actes*, op. cit., p. 5.

²⁷⁰ Arnaud Verret, « Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola », op. cit., p. 498.

« théâtrale, comme l'est la modalité narrative utilisée lorsque Balzac évoque une scène métaphorique.²⁷¹ ». Philippe monte un spectacle pour recréer le décor du passé qui a, d'après lui, tué la pensée de la jeune femme. En espérant un choc inverse, le colonel joue le rôle de sorcier-guérisseur²⁷². Il commence donc à organiser méticuleusement le spectacle qui à la fois fend et réchauffe le cœur de Stéphanie et par la suite celui du lecteur.

Le colonel rassembla des ouvriers pour faire creuser un canal qui représentât la dévorante rivière où s'étaient perdus les trésors de la France, Napoléon et son armée. Aidé par ses souvenirs, Philippe réussit à copier dans son parc la rive où le général Éblé avait construit ses ponts. Il planta des chevalets et les brûla de manière à figurer les ais noirs et à demi consumés qui, de chaque côté de la rive, avaient attesté aux traînards que la route de France leur était fermée. Le colonel fit apporter des débris semblables à ceux dont s'étaient servis ses compagnons d'infortune pour construire leur embarcation. Il ravagea son parc, afin de compléter l'illusion sur laquelle il fondait sa dernière espérance. Il commanda des uniformes et des costumes délabrés, afin d'en revêtir plusieurs centaines de paysans. Il éleva des cabanes, des bivouacs, des batteries qu'il incendia. Enfin, il n'oublia rien de ce qui pouvait reproduire la plus horrible de toutes les scènes, et il atteignit à son but. Vers les premiers jours du mois de décembre, quand la neige eut revêtu la terre d'un épais manteau blanc, il reconnut la Bérésina. Cette fausse Russie était d'une si épouvantable vérité, que plusieurs de ses compagnons d'armes reconnurent la scène de leurs anciennes misères. Monsieur de Sucy garda le secret de cette représentation tragique, de laquelle, à cette époque, plusieurs sociétés parisiennes s'entretenaient comme d'une folie²⁷³.

La mise en scène de cette fausse Russie prouve que le colonel est déterminé à raviver la mémoire de la comtesse. En outre, il porte un costume, c'est-à-dire des « vêtements souillés et bizarres, les armes, la coiffure qu'il avait le 29 novembre 1812. Il avait même laissé croître sa barbe, ses cheveux, et négligea son visage, pour que rien ne manquât à cette affreuse vérité.²⁷⁴ ». Son costume ainsi que le champ de bataille lui permettent de se mettre dans la peau du personnage ; il n'est que l'ombre de lui-même. Dans l'adaptation cinématographique de Pierre Badel, le réalisateur reste fidèle à la scène finale en suivant son déroulement de façon minutieuse. Avant que le carrosse n'arrive, Philippe est encadré dans un plan « taille », c'est-à-dire filmé à partir de la taille²⁷⁵, et veille à ce que tous les comédiens, jouant le rôle des soldats, prennent leur place sur scène [1:21:57]. Il n'a besoin que d'attendre le carrosse dans lequel se trouvent le docteur Fanjat, déguisé en soldat, et la comtesse endormie qui a été habillée en costume par son oncle. Lorsque la comtesse

²⁷¹ Elena del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne*, 2004, p. 104.

²⁷² Elena del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *art. cit.*, p. 106.

²⁷³ Honoré de Balzac, *Adieu, op. cit.*, p. 1010-1011.

²⁷⁴ Honoré de Balzac, *Adieu, op. cit.*, p. 1011.

²⁷⁵ Jean Giraud, « Terminologie du cinéma », *Meta*, 1967, p. 122.

se réveille et sort du carrosse, elle est encadrée également dans un plan « taille » qui fait ressortir son expression faciale immobile [1:23:53]. Elle est en train de contempler la « bataille » qui se déroule devant elle. Les soldats crient pendant que le feu brûle autour d'eux [1:23:55]. Le réalisateur utilise une caméra subjective pour illustrer le point de vue de Stéphanie. Au cinéma, la caméra subjective est un type de prises de vues qui traduit le regard d'un personnage, obtenant ainsi un plan subjectif²⁷⁶. Ce point de vue à la première personne permet de souligner le sentiment d'un personnage, que ce soit l'angoisse ou la crainte. Par conséquent, le réalisateur réussit à faire ressortir les mêmes émotions chez le spectateur. Celui-ci voit, tout comme Stéphanie, des « bivouacs brûlés, et le fatal radeau que l'on jetait dans une Bérésina glacée. Le major Philippe était là, faisant tourner son sabre sur la multitude. Madame de Vandières laissa échapper un cri qui glaça tous les cœurs, et se plaça devant le colonel, qui palpait. Elle se recueillit, regarda d'abord vaguement cet étrange tableau.²⁷⁷ ». Dès que la comtesse se rend compte de ce qui se passe, elle change dramatiquement ses traits du visage [1:24:15]. Afin de mettre en évidence son expression choquée, le cinéaste l'encadre dans un plan rapproché, c'est-à-dire filmé à partir des épaules²⁷⁸. Ainsi le spectateur peut mieux étudier ses yeux agrandis et son air terrifié. Tout d'un coup, elle crie « Philippe ! » et tout le monde s'arrête [1:24:45]. Aussi les comédiens ne jouent-ils pas uniquement le rôle des soldats, mais aussi celui des spectateurs.

Lorsque Stéphanie meurt dans les bras de Philippe, le cinéaste encadre ce dernier dans un plan rapproché qui met en relief son sentiment éternel de désespoir ; il regarde les flammes éteintes du spectacle qu'il a si méticuleusement organisé [1:27:32]. Les flammes de la mise en scène représentent l'amour passionné entre Stéphanie et Philippe et leur descente tragique en enfer, notamment celle du colonel qui ne peut pas supporter la mort de son ancienne amante. Par conséquent, il met fin à sa vie en se brûlant la cervelle. Son projet était-il inutile puisqu'il a nui encore davantage à la santé mentale de sa bien-aimée ou valait-il la peine puisqu'il a réussi à guérir temporairement la comtesse ?

²⁷⁶ Jean Giraud, « Terminologie du cinéma », *art. cit.*, p. 122.

²⁷⁷ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1012.

²⁷⁸ Jean Giraud, « Terminologie du cinéma », *art. cit.*, p. 122.

Certes, le spectacle monté par Philippe parvient à guérir Stéphanie de sa folie, mais seulement pendant un bref moment. La recreation « s'appuie sur un fait historique connu – la retraite de Russie – et les toponymes ont été maintenus. C'est donc la réalité qui est déjà perçue comme objet de fiction. En conséquence, à l'intérieur du récit s'organisent des scènes qui sont à la fois vraies et cohérentes [...].²⁷⁹ ». De ce fait, la comtesse se trouve à la fois dans le monde réel et dans un univers fictif. Autrement dit, elle prend en compte la réalité de la fiction. Au moment de cette prise de conscience, Balzac remet en question les troubles mentaux de Stéphanie en soulignant sa métamorphose graduelle. Lorsqu'elle reconnaît Philippe, elle met fin à son état sauvage, voire primitif. Le moment où la comtesse se souvient de son ancien amant, le sang commence à circuler dans ses veines de nouveau, comme si elle tombait amoureuse pour la première fois.

Le beau visage de Stéphanie se colora faiblement ; puis, de teinte en teinte, elle finit par reprendre l'éclat d'une jeune fille étincelant de fraîcheur. Son visage devint d'un beau pourpre. La vie et le bonheur, animés par une intelligence flamboyante, gagnaient de proche en proche comme un incendie. Un tremblement convulsif se communiqua des pieds au cœur. Puis ces phénomènes, qui éclatèrent en un moment, eurent comme un lien commun quand les yeux de Stéphanie lancèrent un rayon céleste, une flamme animée. Elle vivait, elle pensait ! Elle frissonna, de terreur peut-être ! Dieu déliait lui-même une seconde fois cette langue morte, et jetait de nouveau son feu dans cette âme éteinte. La volonté humaine vint avec ses torrents électriques et vivifia ce corps d'où elle avait été si longtemps absente²⁸⁰.

Le lecteur ne se demande plus qui est cette femme folle, mais réfléchit sur ce qu'elle a subi y compris ses pensées intimes. Ce n'est plus Philippe, mais la comtesse qui assume le rôle principal du spectacle. Grâce au caractère théâtral du passage qui met en lumière le traumatisme psychique de Stéphanie, le lecteur peut effectuer une analyse plus approfondie de la comtesse afin de mieux comprendre sa double personnalité. Non seulement elle assume le rôle principal qui lui permet d'illuminer la scène, mais aussi celui de la metteuse en scène dont la parole finale déterminera la fin du spectacle. Grâce à sa métamorphose sur scène, elle réussit à devenir une femme libre, voire émancipée. Cela dit, la dichotomie entre la femme raisonnable et la femme folle soulève une question intrigante : est-ce bien le souvenir de la guerre et l'approche de la mort ou l'amour

²⁷⁹ Aline Mura-Brunel, « Qui est-elle ? Enjeux romanesques d'une étude philosophique : *Adieu* », *L'Année balzacienne*, 2006, p. 48.

²⁸⁰ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1012.

inconditionnellement fou de Philippe qui aident la comtesse à retrouver son identité comme une femme indépendante et saine d'esprit ?

Semblable à Zola qui fait référence à la volonté de Thérèse qui devient de moins en moins libre, Balzac personnifie la volonté de Stéphanie qui, contrairement à celle de Thérèse, devient de plus en plus ferme. Balzac explique les phénomènes comme la déchéance et la volonté humaine non seulement dans *Adieu*, mais aussi dans *Louis Lambert*, œuvre partiellement autobiographique. Dans cette œuvre, l'auteur cherche à explorer la possibilité de multiples univers et la dualité de l'être humain qui se divise en un être intérieur, être d'action et en un être extérieur, être de réaction. Louis Lambert veut conquérir son être extérieur à travers son être intérieur, autrement appelé la vocation d'ange. D'après le philosophe suédois, Emanuel Swedenborg (1688-1772), « il y aurait en nous deux créatures distinctes.²⁸¹ ». L'ange « serait l'individu chez lequel l'être intérieur réussit à triompher de l'être extérieur. Un homme veut-il obéir à sa vocation d'ange, dès que la pensée lui démontre sa double existence, il doit tendre à nourrir la frêle et exquise nature de l'ange qui est en lui.²⁸² ». Selon Balzac, cela peut être réussi à la condition que l'individu fasse preuve d'une volonté humaine dont la véritable fonction est de « s'élever, de dépasser les limites de son être, de s'épanouir dans l'Être Infini.²⁸³ ». Tout comme chez la comtesse de Vandières, la folie s'empare de Louis Lambert. Ainsi les deux subissent une métamorphose qui s'explique par des facteurs tels que le milieu social, le niveau d'intelligence et la passion amoureuse des personnages. Cela nous encourage à demander : devons-nous vivre dans un certain milieu, témoigner de certains événements, atteindre un certain niveau intellectuel et entretenir certaines relations passionnelles pour sombrer dans la folie et subir cette métamorphose singulière dont parle Balzac ? À l'égard de la comtesse, c'est grâce à la recreation de la bataille à laquelle elle assiste qu'elle réussit à s'épanouir et à manifester une volonté qui l'anime et la tue en même temps. Ainsi « la pensée – en forme de désir, passion, volonté – peut tuer. C'est dans le dénouement tout mélodramatique d'*Adieu*, que cette notion, cruciale dans la philosophie balzacienne, trouve sa parfaite mise en scène : surchargé d'émotion, l'esprit de Stéphanie est l'objet d'une sorte de court-circuit et

²⁸¹ Henry Miller, « Balzac et son double », *art. cit.*, p. 905.

²⁸² Henry Miller, « Balzac et son double », *art. cit.*, p. 905.

²⁸³ Henry Miller, « Balzac et son double », *art. cit.*, p. 896.

l'héroïne meurt foudroyée par le même « torrent électrique » qui l'a ranimée.²⁸⁴ ». Cela montre que la nouvelle de Balzac est « une œuvre fondée sur des idées et qui exprime des idées.²⁸⁵ ». Les propres expériences de l'auteur, comme son enfance solitaire, le manque d'amour de sa mère, son adolescence tumultueuse et son âge adulte caractérisé par des difficultés financières ont sans doute affecté la psyché et la perception de l'auteur. Aussi a-t-il pu superposer le monde réel et l'univers littéraire où les personnages luttent contre la dualité entre leurs êtres et tentent de faire ressortir leur ange intérieur.

Non seulement les métamorphoses sont provoquées par des événements qui stimulent la volonté des personnages, mais aussi par leur regard perçant, leur langage corporel et leur silence complice qui, tout comme la parole, représentent des signes de communication. Cela dit, nous allons étudier, dans le quatrième chapitre, comment Balzac, Zola et les réalisateurs cinématographiques utilisent ces signes de communication non seulement pour observer l'expérience transformante des personnages, mais aussi pour souligner l'esthétique romantique que les deux auteurs et les réalisateurs revisitent.

²⁸⁴ Elena del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *art. cit.*, p. 107.

²⁸⁵ Moïse Le Yaouanc, *Introduction à Adieu*, *op. cit.*, p. 971.

Chapitre IV : La représentation de la folie dans les adaptations cinématographiques des deux œuvres

Balzac et Zola utilisent des aspects théâtraux tels que la mise en scène et des éléments de la tragédie classique, comme la catharsis, pour faire ressortir non seulement les méthodes théâtrales de guérison, mais aussi pour souligner le rôle important de la folie qui à la fois afflige les personnages comme Thérèse, Laurent et Philippe et les protège du monde réel, comme c'est le cas pour Stéphanie. Tout comme les éléments théâtraux servent à mettre en avant les crises de folie qui affectent la santé mentale des personnages, les adaptations cinématographiques avancent des interprétations divergentes des réalisateurs qui utilisent des outils, comme le cadrage photographique qui sert à limiter l'image, le gros plan, c'est-à-dire filmé à partir de la tête²⁸⁶ et le raccord qui désigne le point de jonction entre deux plans montés successivement, quelles que soient les modalités de leur enchaînement²⁸⁷. À l'aide de ces outils, ils réussissent à mettre en relief la maladie des personnages. Dans le deuxième chapitre, nous avons parlé de la façon dont les écrivains soulignent l'état physiologique des personnages grâce aux recherches scientifiques de l'époque. Cela nous a permis de qualifier leur folie dans une ou plusieurs catégories. Les réalisateurs, quant à eux, mettent en avant les images saisissantes des troubles mentaux en expérimentant avec l'usage de couleurs, la mise en scène, la sonorité et les coupures. Aussi créent-ils un effet artistique qui leur permet de se rapprocher des auteurs et de développer leur propre style. Dans ce dernier chapitre, nous allons étudier les façons dont les réalisateurs des quatre adaptations cinématographiques (*Thérèse Raquin* de Marcel Carné, *Therese Raquin* de Simon Langton, *In Secret* de Charlie Stratton et *Adieu* de Pierre Badel) interprètent la maladie des personnages pour non seulement faire allusion au rôle ambigu de la folie, mais aussi pour souligner l'importance du regard, du langage corporel et du silence qui sont autant de signes indispensables à la communication. Par conséquent, nous serons capables de classer de nouveau la folie des personnages et de comparer les résultats aux classifications évoquées dans le deuxième chapitre.

Dans le film *Thérèse Raquin* de 1953, Marcel Carné se permet d'effectuer plusieurs changements par rapport à l'intrigue de l'histoire et aux caractères des personnages. Par exemple,

²⁸⁶ Jean Giraud, « Terminologie du cinéma », *art. cit.*, p. 122.

²⁸⁷ Viktoria Nikolaeva, « Le cinéma, vocabulaire thématique », *L'Université pédagogique de Moscou*, 2010, p. 2.

Laurent, joué par l'acteur italien, Raf Vallone (1916-2002), est d'origine italienne et travaille en tant que camionneur. De plus, l'action se déroule à Lyon dans les années cinquante et non pas dans le Paris du XIX^e siècle. Thérèse, jouée par Simone Signoret (1921-1985), travaille dans une mercerie lugubre. Tout comme un film noir de l'époque, le film de Carné se caractérise par le suspense, l'ironie et le dommage psychique infligé par les deux guerres mondiales²⁸⁸. Au lieu de mettre en avant le désir charnel des amants, il souligne l'amour pur entre Thérèse et Laurent qui ne veulent qu'une seule chose : échapper à la culture bourgeoise et aux normes sociales qui ne font que nourrir l'ignorance des citoyens, comme celle des invités du jeudi qui s'intéressent uniquement aux rumeurs et au jeu de dominos. Dès que Laurent jette les yeux sur Thérèse, il ressent de la pitié pour elle ; Madame Raquin, jouée par Louise Pauline Mainguené (1883-1970), la gronde à chaque instant et Camille, c'est-à-dire Jacques Duby (1922-2012), ne la laisse jamais tranquille. Ainsi Thérèse n'est plus qu'une prisonnière de sa propre maison. Elle veut quelqu'un de gentil et chaleureux avec qui elle peut parler ouvertement. Dans les cinq premières minutes du film, elle plonge dans une rêverie qui nourrit son désir de trouver un compagnon. Malgré sa jeunesse, elle doit prendre soin de son mari exigeant qui ne sait pas l'aimer véritablement. Aussi le film ressemble-t-il à un conte de fées. Madame Raquin représente la belle-mère maléfique, Camille est le méchant égoïste qui maltraite ceux qui l'entourent et Thérèse joue le rôle d'une domestique emprisonnée. C'est grâce à l'arrivée de Laurent, véritable prince charmant, que Thérèse comprend le vrai sens de l'amour, de la compassion et de la tendresse. Lorsque la liaison amoureuse s'établit entre les amants, ils ne se livrent pas à la débauche. Thérèse ne provoque pas Laurent avec sa « sauvagerie de bête » comme dans le roman. À la place, ils décident de s'enfuir ensemble. Ils n'aspirent pas à tuer Camille. En effet, le meurtre est commis dans l'impulsion du moment lorsque Thérèse, Laurent et Camille se trouvent dans un train. Quand le mari de Thérèse apprend la vérité sur sa liaison amoureuse, il menace Laurent. Par conséquent, Camille poursuit les amants dans le couloir du train. Il tente de se battre avec Laurent, mais à cause de sa faiblesse, il ne peut pas se défendre. Ce sont les menaces de Camille qui énervent Laurent à tel point qu'il n'en peut plus et le pousse du train en disant : « Je vais te faire taire !²⁸⁹ ». Après cette attaque imprévisible, Thérèse

²⁸⁸ Carmen Mayer-Robin, « Framed! Fact, Fiction, and Frame Tale in Adaptations of Zola's *Thérèse Raquin* », *Romance Studies*, 2010, p. 162.

²⁸⁹ Marcel Carné, *Thérèse Raquin*, 1953, [48:04].

et Laurent se séparent pendant une période parce qu'ils s'inquiètent d'une probable future enquête policière. Néanmoins, les amants ne peuvent plus tolérer la distance entre eux et décident de se réunir, renforçant ainsi leur amour. Contrairement aux amants du roman qui ne peuvent plus se supporter, une complicité affectueuse s'établit entre les personnages du film. Ils travaillent ensemble pour essayer de fuir Lyon et de payer le maître-chanteur, Riton, joué par Roland Lesaffre (1927-2009), un voyageur qui était assis en face de Thérèse et Camille dans le train lorsqu'ils étaient en route pour se rendre à la capitale. Ce sont en fait les menaces et les provocations de Riton qui représentent la source du délire des amants. Bien qu'ils ne souffrent pas de crises d'angoisses ou de fièvres, ils subissent une métamorphose qui s'explique par la présence constante de Riton et par les regards de Madame Raquin qui a l'air de savoir le secret intime des amants. Le réalisateur se concentre notamment sur le cadrage photographique ainsi que sur la caméra fixe, c'est-à-dire une caméra généralement fixée sur un trépied pour rester immobile²⁹⁰. À l'aide de ces outils, Carné réussit à illustrer la façon dont les amants souffrent d'une maladie sans avoir forcément de symptômes somatiques tels que les fièvres ou les hallucinations. Par ailleurs, ils servent à souligner le récit-cadre que le cinéaste utilise pour raconter l'intrigue.

Le récit-cadre est un récit dans lequel un ou plusieurs récits sont emboîtés²⁹¹. C'est une technique littéraire que les auteurs utilisent pour raconter plusieurs récits à la fois qui s'entrecroisent, ce qui permet non seulement d'entretenir le suspense, mais aussi de retenir l'attention du lecteur qui devine le dénouement de l'intrigue. Par exemple, Balzac se sert de cette méthode pour créer un effet littéraire et pour mettre en avant les différents rôles des personnages, y compris celui du narrateur qui pourrait changer au fil de la lecture. Dans son film, Carné utilise le récit-cadre pour présenter non seulement « the attraction of titillating forms of entertainment, but, just as importantly, the ambiguity of fact and fiction, which the main characters use to their corrupt purpose.²⁹² ». En mettant en parallèle la relation secrète des amants et la vie du maître-chanteur qui a besoin d'argent, le réalisateur réussit à saisir l'ironie de la situation. La présence envahissante de Riton va de pair avec celle de Camille qui n'arrête pas de hanter les amants dans

²⁹⁰ Viktoria Nikolaeva, « Le cinéma, vocabulaire thématique », *art. cit.*, p. 2.

²⁹¹ Carmen Mayer-Robin, « Framed! Fact, Fiction, and Frame Tale in Adaptations of Zola's *Thérèse Raquin* », *art. cit.*, p. 160.

²⁹² Carmen Mayer-Robin, « Framed! Fact, Fiction, and Frame Tale in Adaptations of Zola's *Thérèse Raquin* », *art. cit.*, p. 160.

le roman, que ce soit dans la vie réelle ou dans leurs cauchemars. Par ailleurs, le maître-chanteur meurt à la fin du film en se faisant écraser par un camion. Lorsque Laurent essaie de le ranimer, il pose sur les amants un dernier regard perçant [1:40:12]. C'est après cette scène dramatique que le spectateur se rend compte que Riton n'a pas réussi à aviser l'employée de l'hôtel de ne pas poster la lettre. Par conséquent, elle va la poster, ce qui révèle l'acte criminel des amants. Non seulement Carné utilise le récit-cadre pour superposer plusieurs histoires, mais aussi pour offrir des indices implicites par rapport à la chute des personnages, notamment celle de Thérèse qui invente des récits pour échapper à la mercerie afin de voir Laurent pendant un de leurs rendez-vous galants.

Thérèse's moral fall, hinted by her predisposition to live a lie, is in fact measured in terms of her gradual, but increasing, ability to narrate fictions that stand up to scrutiny within her hypocritical bourgeois frame-work. It takes her a full week to invent an excuse, a toothache, which will allow her to leave the house for her first tryst with Laurent because, as she puts it, 'j'ai pas encore appris à mentir'. Later, however, Madame Raquin catches her on the phone with Laurent and she unhesitatingly makes up a client, 'C'était Monsieur Legris'²⁹³.

Quoique Thérèse ne soit pas habituée à mentir, elle maîtrise facilement l'art du mensonge. Elle se montre douée pour inventer des récits qu'elle décrit sans aucune hésitation jusqu'à ce que le spectateur ne puisse distinguer la vérité de la fausseté. Ainsi la répétition de récits fictifs affecte la raison de Thérèse qui ne vit que dans le mensonge. Il n'en reste pas moins que son caractère mensonger n'affecte ni ses tâches ménagères ni ses traits du visage. En effet, dans le film de Carné, Thérèse a une mine grave calme et composée ; elle ne crie pas hystériquement, ne souffre pas de sautes d'humeur et exerce un contrôle rigoureux. Par exemple, c'est elle qui demeure tranquille lorsqu'elle découvre que Riton connaît la vérité. Certes, elle a peur et s'inquiète pour son avenir, mais grâce à son air sérieux, elle réussit à intimider Riton qui, pour sa part, utilise son titre de « vaillant soldat » pour affoler la jeune femme afin qu'elle lui paie une rançon. Lorsque Thérèse et Laurent discutent avec Riton dans un restaurant vide, Thérèse garde son sang-froid alors que Laurent n'arrive plus à se contrôler et gifle le jeune homme à plusieurs reprises [1:25:06]. C'est en fait Thérèse qui doit le garder sous contrôle et qui doit lui rappeler leur objectif commun. Aussi la jeune femme représente-t-elle la voix de la raison. Dans le roman, Thérèse se montre plus pondérée et sensée que Laurent, mais au fur et à mesure, ses réactions deviennent plus

²⁹³ Carmen Mayer-Robin, « Framed! Fact, Fiction, and Frame Tale in Adaptations of Zola's *Thérèse Raquin* », art. cit., p. 163.

imprévisibles puisqu'elle ne sait plus quoi faire pour se distraire de sa maladie et des regards de Madame Raquin. En conséquence, elle rompt sa routine quotidienne et sort de la boutique pour fréquenter des bars et séduire des hommes. Il n'en reste pas moins que dans le film, Thérèse est tout de même hantée par le meurtre et surtout par le regard sinistre de Madame Raquin qui dévisage la jeune femme jour et nuit. Lorsque Thérèse rentre chez elle après l'accident mortel, elle entre dans la chambre de sa belle-mère qui, déjà muette, ne doit que regarder Thérèse pour l'effrayer. Par conséquent, la jeune femme se couvre les yeux afin d'éviter ceux de Madame Raquin [59:25]. Peu après, lors du souper, Thérèse nourrit cette dernière et lui dit ainsi :

Tu ne pourrais pas me regarder autrement, non ? Je t'habille, je te déshabille, je te lave et je te fais manger. C'est pas assez, peut-être ? Tu voudrais bien savoir, hein ? Je dormais. Je ne sais rien. Vous pourrez m'interroger cent fois, je ne sais rien. Je dormais ! Personne ne me croit. Et dans tes yeux, au moins c'est clair. Les autres les baissent leurs yeux, mais ils pensent tous la même chose ! Mais si l'affreuse Madame Madou, si la grosse Madame Chateau avaient perdu leur mari comme ça, personne ne les accuserait. Seulement moi, je suis jeune. Je suis vivante. Alors tout d'un coup, ils s'aperçoivent tous que Camille et moi n'allions pas ensemble. Ils savent pas ce qui s'est passé, mais ça leur saute aux yeux que ça va mal finir. Et pourtant, le jour du mariage, ils étaient tous là, félicitaient Camille et sa bonne mère. Le jour des fêtes, la petite Thérèse entrait dans le lit de Camille pour le réchauffer. Mais à ce moment-là, qui a dit que ça finirait mal ? Que c'était forcé de finir mal ? Ô tu peux me regarder, tu sais ? Qui l'a voulu ce mariage ? Qui n'a eu qu'une idée en tête : trouver pour Camille une infirmière un peu jolie qui aurait des complaisances ? Et si la suite était fatale : à qui la faute ? Et si Camille a été tué ? Qui l'a décidé ? Pas le train, bien sûr. Mais ce jour-là, pendant qu'ils jouaient leur marche nuptiale et que tu pleurais de joie. Tiens, mange. Ô puis ferme les yeux parce que je ne pourrai plus m'occuper de toi²⁹⁴.

Au début de ce dialogue à sens unique, Thérèse reste tranquille et parle de façon froide et réservée. Au fur et à mesure, elle devient de plus en plus nerveuse et émotive. Elle se prend en pitié en se rabaissant et en s'appelant « la petite Thérèse ». De cette manière, elle cherche à susciter la pitié chez le spectateur et surtout chez Madame Raquin. Elle s'appuie sur son rôle subordonné, sur son enfermement et sur son mariage forcé comme un mécanisme de défense. Aussi utilise-t-elle sa position inférieure pour se plonger dans le mensonge et pour oublier la monstruosité de son acte. Contrairement à Stéphanie, Thérèse est consciente de ce qu'elle a fait, mais elle est incapable de tolérer le regard et le silence de Madame Raquin. Par conséquent, la jeune femme souffre de moments « délirants » et « raisonnants ». Ainsi le spectateur peut assumer qu'elle souffre de folie raisonnée. Certes, sa maladie n'est pas explicitement soulignée, mais son comportement

²⁹⁴ Marcel Carné, *Thérèse Raquin*, 1953, [1:10:10 - 1:12:39].

imprévisible et nerveux envers Madame Raquin illustre qu'elle est à la fois capable et incapable de contrôler ses passions et de cacher sa culpabilité.

Tout comme Thérèse, Laurent est représenté différemment dans le film. Non seulement il est italien, mais aussi il n'est pas artiste et n'est pas facilement séduit par les femmes qui posent pour lui. À la place, il est solitaire et tombe amoureux de Thérèse en un coup d'œil. Il ne la considère pas comme une femme facile et ressent de la pitié pour elle parce qu'il est témoin de la façon dont elle est maltraitée par la famille Raquin. Il n'en reste pas moins qu'il souffre de ce que Zola appelle la « folie furieuse ». Ayant un caractère explosif, il n'est pas aussi patient que Thérèse et n'est pas capable de contrôler ses passions, que ce soient ses sentiments amoureux pour son amante ou sa haine envers Camille ou Riton. Cependant, il n'est jamais malveillant envers Thérèse parce qu'il l'aime sincèrement et veut la sauver de sa famille négligente. Il n'en reste pas moins qu'il y a certains moments, notamment dans le dialogue ci-dessous, où nous sentons la tension croissante entre les amants lorsqu'ils discutent du meurtre dans le camion de Laurent :

Thérèse : Il fallait pas le tuer.

Laurent : Le premier jour, Thérèse, je t'ai proposé de partir.

T : Oui, j'ai pas oublié. C'est pour ça que j'ai plus de tête. Mais chaque fois que je pensais à toi, je vois cette couverture et ce qu'il y avait en dessous. Laurent, je te le reprocherai toujours et ça, tu vois, c'est pire que nous quitter.

L : C'est pour me dire ça que tu es venue ?

T : Le jugement pour le convaincre [le policier] est pour demain. C'est fini, je suis presque sûre. S'il n'y a plus de danger, tu dois quitter Lyon, disparaître.

L : Quand il n'y a plus de danger ?

T : Si tu es sauvé, je ferai pour toi ce que je voulais faire.

L : Mais j'ai tué pour toi ! Ça ne compte pas !?!

T : Il fallait pas le tuer.

L : Est-ce que tu as fait un geste pour m'arrêter ?

T : C'est toi qui l'as tué, pas moi !

L : C'est nous deux... ensemble. Et tu es aussi coupable que moi.

T : C'est toi qui as ouvert la porte, c'est toi qui l'as poussé et c'est toi qui l'as tué ! [elle sort du camion, Laurent la suit et la saisit par les épaules]

L : Thérèse ! Qu'est-ce qui te prend ? Tu deviens folle.

T : Oui, je deviens folle.

L : Quoiqu'on ait fait, Thérèse, c'était pour être libre.

T : Il fallait pas le tuer. Vivant, il faisait rien, mais mort, il est trop lourd.

L : Écoute-moi bien ! Moi je t'aime. Il était entre nous. Je l'ai tué. Je l'ai tué tout seul. Je prends tout sur moi. Tu n'as rien fait. Mais si c'était à refaire, je recommencerais.

T : Tu sais pas ce que tu dis ! Tais-toi ! Tu l'as pas vu toi ! Ne me touche plus, surtout ne me touche plus [Thérèse part]²⁹⁵.

Certes, ce dialogue tumultueux déclenche une panique chez les amants, mais il souligne le caractère à la fois fou et héroïque de Laurent qui décide en fin de compte de ne plus culpabiliser Thérèse. Afin de protéger son amante, il prendra tout sur lui. Tout comme Philippe vis-à-vis de Stéphanie, Laurent n'a qu'un objectif en tête : protéger Thérèse. Son désir ardent de rester avec la jeune femme révèle que son héroïsme représente une forme de folie. Aussi incarne-t-il le héros romantique. Contrairement à Thérèse, Laurent n'a pas de remords. Les sources primordiales de son délire sont en fait l'absence de Thérèse, ainsi que les menaces de Riton qui ne le laisse jamais tranquille. Comme Laurent ne souffre pas de sautes d'humeur aussi explicitement que le Laurent du roman et rationalise ses arguments en déclarant son amour pour Thérèse, nous pouvons constater qu'il souffre de folie raisonnante. Certes ses gestes sont héroïques, mais son amour pour la jeune femme est si puissant qu'il est prêt à tout faire pour elle, même tuer un autre individu. Le fait qu'il ne ressent pas de remords montre que sa raison est aveuglée par l'amour. Bien que Thérèse ne veuille pas admettre son rôle dans le crime, elle s'adonne à la passion amoureuse. Quand elle discute avec Riton pour la première fois, elle sombre dans le désespoir et doit absolument voir Laurent [1:20:24].

L : Bon, c'est fini. J'y ai été un peu fort, mais aussi j'en avais gros sur le cœur. Tu ne te rends pas compte. Thérèse, j'ai pensé que tu ne m'aimais plus

T [Thérèse embrasse Laurent] Imbécile, espèce de sale imbécile.

L : Il veut combien ?

T : Cinq cent mille.

L : Et lui ? Comment il est ?

T : Ricanant... avec des yeux de chat quand ils regardent un oiseau.

L : Même si on trouvait l'argent, il en demandera encore.

T : Bien sûr. Et toute la vie on l'aurait derrière nous.

²⁹⁵ Marcel Carné, *Thérèse Raquin*, 1953, [1:02:27 - 1:04:07].

L : Tu as dit toute la vie ?

T : Oui.

L : C'est drôle. Il est venu pour nous perdre et c'est lui qui nous réunit.

T : J'étais folle d'inquiétude depuis hier soir. Je ne pouvais plus ne pas te voir et osais pas après ce que je t'avais dit. Puis d'un coup, je me suis décidée, je ne veux pas que tu sois pris Laurent. Je t'aime.

L : C'est vrai ? C'est vrai ? Mais voilà par où il fallait commencer. Voilà ce qui me donne envie de lutter. On l'a tous les deux. On est tous les deux.

T : Oui.

L : Alors il n'y a pas une minute à perdre. On va lui souhaiter le bonjour à ton marin. Je t'emmène comme tu es, sans rien, comme je te l'ai proposé le premier jour. Ce soir, nous serons en Italie. Ce petit salaud pourra toujours nous chercher là-bas²⁹⁶.

Ce dialogue souligne le côté sentimental et affectueux des amants ; ils ne se menacent pas et n'essaient pas d'oublier leur crime en commettant d'autres actes moralement contestables. À la place, ils se rendent compte qu'ils ont besoin d'être ensemble pour résoudre le problème. Bien que Thérèse accuse Laurent lors de leur discussion dans le camion, elle se rend compte que dans les bras de son amant, elle se sent en sécurité ; elle ne veut pas le perdre et fera tout ce qu'elle peut pour l'aider.

En somme, Carné souligne l'amour inconditionnel des amants dont la raison est aveuglée par la passion amoureuse. Tout comme Roméo et Juliette, Thérèse et Laurent sont prêts à tout faire pour vivre en amoureux. Il n'en reste pas moins que le réalisateur laisse entendre qu'ils sombrent dans la folie progressivement en utilisant des plans rapprochés et la caméra fixe pour mettre en relief leurs manifestations faciales, notamment pendant leurs dialogues avec Riton et Madame Raquin. Comme ces scènes ne sont pas accompagnées de musique, le spectateur n'est pas distrait et peut se concentrer sur les troublantes confessions des personnages, comme celles de Thérèse qui est enfermée dans la mercerie tout au long du film. Dès la cinquième minute, la jeune femme se trouve dans la chambre conjugale avec Camille qui se repose dans le lit. Elle regarde un couple s'embrasser [5:50]. De plus, elle est encadrée par une fenêtre et essaie de sourire, mais son sourire triste démontre qu'elle est en effet malheureuse dans son mariage et qu'elle a besoin de quelqu'un de plus vif et fort. Cependant, ses souhaits ne se réalisent pas. Plus Thérèse commet l'adultère, plus elle s'enferme dans le magasin. Comme les secrets pèsent sur elle, elle n'a d'autre choix que

²⁹⁶ Marcel Carné, *Thérèse Raquin*, 1953, [1:20:00 - 1:22:24].

de s'enfermer dans la chambre conjugale. Vers la fin du film, elle voit Riton et s'enferme de nouveau derrière les stores de la fenêtre, mais à la différence du cadrage au début, elle est à côté de Laurent [1:38:14]. Nous ne voyons que leurs yeux grands ouverts qui soulignent leur expression de peur et d'incertitude. Aussi Carné nous présente-t-il des individus « doomed to self-destruct in spite of themselves, underlining the limits of natural potential and personal will. At the heart of his tragedy is the protagonists' paralyses in a universe unsympathetic to human desires.²⁹⁷ ».

Tout comme Carné souligne le regard de Mme Raquin, Simon Langton utilise également des plans rapprochés pour accentuer le regard des personnages principaux. Néanmoins, le film de Carné se distingue de la mini-série anglaise qui, réalisée en 1980, suit le roman à la lettre. Par exemple, le cinéaste anglais décide de créer une mini-série et non pas un film. De cette manière, il ne néglige aucun détail. Tout comme Zola, il cherche à observer le comportement des personnages et leur maladie qui devient de plus en plus prononcée au fil des épisodes. Comme Langton reste fidèle à l'intrigue, il met en relief les hallucinations dont souffrent les personnages pour souligner la façon dont le cadavre de Camille tourmente les amants. À la différence de l'adaptation théâtrale de Faure dans laquelle les comédiens regardent vers le public au moment où Camille « apparaît », Langton décide de montrer le cadavre qui effraie non seulement les amants, mais aussi les spectateurs qui ne s'attendent pas à voir le cadavre pourri. Par exemple, dans le deuxième épisode, Laurent commence à souffrir d'hallucinations fréquentes. Lors d'une de ses hallucinations, il voit Thérèse allongée dans son lit. Elle porte des habits blancs, lui donnant ainsi un air angélique. Le réalisateur zoome sur Thérèse qui regarde Laurent de façon séduisante. Au cinéma, le zoom est une modification ininterrompue de la distance focale de l'objectif²⁹⁸. Elle ouvre les bras en attendant l'étreinte de son amant, mais avant que ce dernier puisse s'approcher de la jeune femme, elle se transforme en cadavre de Camille [30:15-30:41]. La respiration de Laurent s'accélère et il pousse un cri aigu afin de sortir de sa paranoïa. Dans la scène suivante, Langton met en avant un plan rapproché de Laurent [30:50]. Cela permet au spectateur de voir son expression de détresse. Ses yeux ronds et sa bouche ouverte montrent à quel point les hallucinations s'emparent de sa

²⁹⁷ Carmen Mayer-Robin, « Framed! Fact, Fiction, and Frame Tale in Adaptations of Zola's *Thérèse Raquin* », *art. cit.*, p. 164.

²⁹⁸ Viktoria Nikolaeva, « Le cinéma, vocabulaire thématique », *art. cit.*, p. 6.

raison. Par ailleurs, le contraste entre les habits blancs de Thérèse et la noirceur du cadavre sert à produire un effet de préfiguration. Non seulement il donne un indice par rapport à la mort prochaine de Thérèse, mais aussi par rapport à sa métamorphose qui souligne son caractère monstrueux. Aussi Langton réalise-t-il trois objectifs : il met en relief les hallucinations terrifiantes de Laurent, souligne la transformation de Thérèse et annonce implicitement la mort prochaine de la jeune femme.

Non seulement le réalisateur met en avant le cadavre de Camille, mais il souligne aussi l'obsession de Laurent par rapport à la peinture et aux nombreux portraits de son ami défunt. C'est dans le dernier épisode de la série que Langton montre l'atelier de Laurent et souligne les troubles mentaux du jeune homme obsédé par le regard de Camille. C'est le camarade innommé de Laurent qui remarque la ressemblance des portraits et qui lui dit ainsi :

Camarade : Why do you always use the same model?

Laurent: What?

C: It's different, but it's always the same person. Can you only afford one or is it a friend?

L: I don't have a model.

C: Just your imagination, is it? An obsession with that face. Well, you certainly paint him to the light²⁹⁹.

Ainsi Laurent ne se rend pas compte qu'il peint toujours le même visage. C'est pourquoi il reste des heures à analyser les portraits en silence. Pendant cette scène, Langton montre sept plans [18:37-19:00]. Il montre d'abord Laurent dans un plan rapproché et ensuite, à l'aide de la caméra subjective, il adopte le point de vue du jeune homme. Il prolonge la séquence en mettant en avant les divers portraits de Camille dont les yeux dans les nombreux portraits n'arrêtent pas de le regarder. Tout comme les yeux de *La Joconde* nous suivent dans le Louvre, ceux de Camille ne cessent de suivre Laurent. Contrairement au sourire doux et énigmatique de la muse de Léonard de Vinci, celui de Camille est inexistant ; ses sourcils sont froncés, ses rides sont prononcées et son regard est loin d'être bienveillant. Pendant que Langton met en relief les différents portraits, il zoome sur les yeux pénétrants de Camille. De plus, la musique devient plus sinistre et forte ; la sonorité grinçante des instruments à cordes crée un effet perturbant qui réussit à mettre le

²⁹⁹ Simon Langton, *Therese Raquin* 3/3, 1980, [18:02 - 18:33].

spectateur mal à l'aise. Ne pouvant plus supporter le regard de Camille, Laurent détruit tous les portraits dans une crise de folie [19:00]. Ainsi l'obsession de Laurent se traduit par de nombreuses scènes brèves qui accentuent le contraste entre le crescendo dramatique et le dialogue silencieux entre lui et Camille.

En outre, le réalisateur met en relief ses visites à la morgue où Laurent ne cesse de regarder les cadavres. Cela représente également un indice par rapport à la mort prochaine du jeune homme. Les visites à la morgue se caractérisent par le silence total de Laurent qui marche lentement dans le couloir et qui observe minutieusement les cadavres y compris les gens qui les regardent. Les scènes à la morgue provoquent un effet de mise-en-abyme en montrant que ce n'est pas seulement le spectateur qui observe la chute des personnages, mais aussi les personnages eux-mêmes qui surveillent les cadavres. En effet, c'est dans la morgue que Laurent voit pour la première fois le corps décharné de Camille. Au lieu de se sentir soulagé, il commence à souffrir d'hallucinations et à devenir de plus en plus violent envers Thérèse et Madame Raquin. En visitant la morgue et en se perdant dans le travail artistique, Laurent tente de normaliser son comportement, mais en réalité, c'est plutôt le contraire qui arrive. En effet, il visite la morgue *à cause de* son obsession malade et les visites à son atelier ne font que nourrir sa folie encore davantage. Ainsi le réalisateur crée un effet de gradation en accumulant les troubles mentaux du jeune homme. Afin d'évacuer ses frustrations, il bat Thérèse et menace Madame Raquin. Malgré sa force physique, Laurent n'a plus de libre arbitre parce qu'il est sujet à des cauchemars épouvantables. Par exemple, dans le deuxième épisode, il se réveille en sueur et se met debout dans sa chambre dans un plan de demi-ensemble qui reflète la fenêtre au plafond [32:21]. Ce plan met en avant le corps entier du personnage, y compris le milieu qui l'entoure³⁰⁰. Ainsi la chambre du jeune homme représente-t-elle une cellule de prison. Contrairement à Carné qui se concentre davantage sur le côté romanesque de Laurent, Langton souligne le caractère sauvage et imprévisible du meurtrier.

En somme, le cinéaste anglais utilise des outils comme les plans rapprochés, les zooms, ainsi que les courtes scènes pour illustrer la façon dont le jeune homme se transforme en monstre et sombre dans la folie. Cela dit, nous pouvons classer la maladie de Laurent dans des catégories

³⁰⁰ Jean Giraud, « Terminologie du cinéma », *art. cit.*, p. 122.

semblables à celles du roman. Comme il rompt ses habitudes en visitant souvent la morgue et son atelier, ses symptômes vont de pair avec ceux présentés par Fodéré à l'égard de la transformation radicale du comportement. À cause de celle-ci, il n'est plus capable d'exercer son libre arbitre pour prendre des décisions en sa faveur. Cela justifie la troisième catégorie de Baillarger. Par conséquent, il se trouve dans un état mixte puisqu'il est conscient de ses hallucinations, mais ne sait plus comment se guérir. Ainsi il souffre également de la folie telle que décrite par Moreau de Tours.

Quant à Thérèse, Langton souligne son esprit manipulateur et sa capacité de résilience. C'est elle qui propose de tuer Camille. C'est elle qui joue parfaitement le rôle d'une veuve terriblement affligée et qui reprend ses tâches quotidiennes afin de se distraire. C'est elle qui continue à travailler dans la mercerie, qui gère les finances et qui s'occupe de Madame Raquin. Néanmoins, comme Thérèse passe plus de temps aux côtés de sa belle-mère, le poids de sa culpabilité devient plus prononcé. En effet, ce sont les routines banales, les invités du jeudi et la présence envahissante de Madame Raquin qui tourmentent la jeune femme jusqu'à ce qu'elle cède à la panique hystérique. Quelquefois, elle est capable de se contrôler, mais d'autres fois, elle se met par terre comme un chat, crie et souffre d'hallucinations, notamment dans la chambre conjugale où elle « voit » Camille allongé dans le lit.

Chaque nuit, le noyé les visitait, l'insomnie les couchait sur un lit de charbons ardents et les retournait avec des pinces de feu. L'état d'énervement dans lequel ils vivaient activait encore chaque soir la fièvre de leur sang, en dressant devant eux des hallucinations atroces. Thérèse, lorsque le crépuscule était venu, n'osait plus monter dans sa chambre ; elle éprouvait des angoisses vives, quand il lui fallait s'enfermer jusqu'au matin dans cette grande pièce, qui s'éclairait de lueurs étranges et se peuplait de fantômes, dès que la lumière était éteinte. Elle finit par laisser sa bougie allumée, par ne plus vouloir dormir, afin de tenir toujours ses yeux grands ouverts. Et quand la fatigue baissait ses paupières, elle voyait Camille dans le noir, elle rouvrait les yeux en sursaut³⁰¹.

C'est dans le deuxième épisode de la série que Langton met en avant les traits du visage de Thérèse en l'encadrant dans des gros plans et des plans rapprochés. Cela permet au spectateur de voir de plus près ses yeux grands ouverts, sa bouche ouverte et ses mains tremblantes qui essaient de cacher les images terrifiantes. À la fin de cet épisode, Langton rend hommage au passage ci-dessus en illustrant la façon dont Thérèse et Laurent « aperçoivent » le cadavre de Camille dans leur lit.

³⁰¹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 155.

Les deux portent des habits blancs et sont affreusement pâles, leur donnant ainsi une allure fantomatique. Ensuite, le prochain plan montre le chat François qui regarde les amants [53:01]. Il incarne à la fois l'esprit de Camille et le caractère indomptable de Thérèse. Peu après, Langton encadre le cadavre de Camille dans un plan de demi-ensemble [53:16]. Le réalisateur retourne sur les visages de Thérèse et Laurent qui couvrent leurs yeux et leurs bouches en détresse [54:09]. Comme Camille, ils sont dans un plan de demi-ensemble puisque nous voyons les pièces de la chambre conjugale. Aussi le cinéaste réussit-il à montrer que les amants sont incontestablement perturbés par leurs hallucinations. Puis, Langton retourne sur le même lit qui est maintenant vide ; Camille n'y est plus [53:27]. Thérèse se détourne du lit et se roule en boule, soulignant ainsi sa position fœtale [54:09]. Le réalisateur fait un zoom arrière pendant que le plan de demi-ensemble devient de plus en plus flou [54:18]. Ainsi le deuxième épisode sert à souligner la chute progressive de Thérèse alors que le troisième met en avant ses sautes d'humeur et son talent de jouer plusieurs rôles, que ce soit la fille facile, la belle-fille attentive ou l'hystérique. D'une part, ses cheveux sont bien coiffés et elle est capable de se contrôler. D'autre part, elle commence à rire sporadiquement, s'habille de manière provocante et ne prend plus soin de ses cheveux ébouriffés, rappelant ainsi la transformation de Nelly Bly. Lorsqu'elle ne sait plus quoi dire ou quoi faire, elle fait un câlin à son chat. Par exemple, quand elle se repent devant Madame Raquin, elle pleure et raconte des mensonges en accusant Laurent. Ce dernier, ne pouvant plus supporter les fables de Thérèse, lève sa main pour la frapper [37:33]. Après cette scène troublante, le réalisateur encadre Thérèse dans un plan « taille ». Elle caresse le chat dans ses mains en lui disant : « You love me, don't you François? You're the only one who does. You're a good friend to me, François. You are. You're a very good friend to me.³⁰² ». Peu après, Laurent jette le chat par la fenêtre, justifiant ainsi son tempérament sanguin. En revanche, dans le roman, Laurent n'est pas aussi diabolique puisqu'il ne tue pas le chat.

Il ne donna pas le coup de pied, craignant d'entendre François lui parler avec le son de voix de Camille. Puis il se rappela les plaisanteries de Thérèse, aux temps de leurs voluptés, lorsque le chat était témoin des baisers qu'ils échangeaient. Il se dit alors que cette bête en savait trop et qu'il fallait la jeter par la fenêtre. Mais il n'eut pas le courage d'accomplir son dessein. François gardait une attitude de guerre ; les griffes allongées, le dos soulevé par une irritation sourde, il suivait les moindres mouvements de son ennemi avec une

³⁰² Simon Langton, *Therese Raquin* 3/3, 1980, [38:24 - 38:44].

tranquillité superbe. Laurent fut gêné par l'éclat métallique de ses yeux ; il se hâta de lui ouvrir la porte de la salle à manger, et le chat s'enfuit en poussant un miaulement aigu³⁰³.

Bien que Thérèse soit dévastée par l'acte atroce de Laurent, elle affiche un grand sourire le lendemain et dit à Madame Raquin :

Good morning, mother! How are you this morning? Don't bother to answer. [Thérèse ouvre la fenêtre et le spectateur entend un miaulement] We don't want to hear that, do we? In case you're wondering what that was. That was François. Laurent got angry with him last night and he threw him out the window. And I think he's broken his back. He's taking an awfully long time to die. Well well, what's a cat compared to a son, eh? I'll get you your coffee³⁰⁴.

La juxtaposition entre le ton de sa voix mélodieuse et le sérieux de ses mots montre que son humeur changeante est ancrée dans l'amer sarcasme. Aussi Langton utilise-t-il les trois épisodes pour mettre en relief l'évolution des personnages et pour accentuer les moments à la fois « raisonnants » et « délirants » de Thérèse. Par exemple, le premier plan de la série met en avant un gros plan de la jeune femme qui porte des habits noirs qui vont de pair avec son air mélancolique et l'obscurité de la salle. Dans le premier épisode, le réalisateur utilise beaucoup de gros plans pour mettre en évidence l'indifférence dédaigneuse de la jeune femme qui mène une vie banale. C'est vers le milieu du premier épisode que la liaison amoureuse se développe entre les amants. Langton continue à utiliser des gros plans pour souligner les traits du visage de Thérèse dont le regard perçant, le mouvement corporel ainsi que les cheveux décoiffés lui donnent un air sauvage. Cela dit, nous pouvons conclure que dans l'adaptation de Langton, Thérèse souffre de deux types de folie : celle qui provoque des hallucinations et la folie raisonnante. Contrairement à la Thérèse du roman, celle de la série se montre plus puissante dans la mesure où c'est elle qui prend les décisions et qui contrôle celles de Laurent. C'est son regard et sa présence constante qui hantent Laurent jusqu'à ce qu'il recoure à la violence comme un mécanisme de défense. Cependant, Thérèse n'a pas peur de Laurent. Elle a peur d'elle-même y compris de son imagination délirante. Ainsi, tout au long de la série, les gros plans servent d'outil de dramatisation pour communiquer au spectateur les sentiments à la fois amoureux et amers de Thérèse. Par conséquent, le cinéaste anglais réussit à traduire une dimension intérieure chez le personnage.

³⁰³ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 180.

³⁰⁴ Simon Langton, *Therese Raquin* 3/3, 1980, [40:00 - 40:33].

Tout comme le réalisateur se sert de gros plans pour accentuer les manifestations faciales de Thérèse, il adopte une approche similaire pour souligner le regard pénétrant de Madame Raquin. Contrairement à l'adaptation théâtrale et au film de Carné qui dépeignent celle-ci comme une vieille femme froide, antipathique, voire maléfique, celle de la série de Langton se caractérise par sa bienveillance, sa gentillesse et sa disposition très gaie. Le contraste entre la véritable bonté de Madame Raquin et la comédie du couple saisit l'ironie de l'intrigue parce que la vieille femme tombe facilement dans le piège. Comme la mère de Camille se montre charmante et tout à fait agréable, le spectateur ne peut que sympathiser avec elle lorsqu'elle perd son fils et que son état dégénère graduellement en paralysie. C'est à partir de son diagnostic que Langton profite de gros plans pour montrer la façon dont la femme parle avec ses yeux et manifeste son mépris envers les amants lorsqu'elle découvre la vérité dans le dernier épisode. Le réalisateur s'appuie sur l'usage de gros plans pour illustrer la vengeance impitoyable de la vieille femme dont les yeux se révulsent au moment où elle pose son regard sur Thérèse et Laurent. Comme Madame Raquin ne peut plus bouger, elle est confinée à l'intérieur de la mercerie. Cela aurait pu la faire sombrer dans la folie, mais c'est grâce à sa soif de vengeance qu'elle est capable de garder sa raison. En effet, c'est le silence de Madame Raquin qui rend les amants encore plus fous puisque c'était sa voix paisible qui leur permettait d'échapper à leurs expériences troublantes.

Thérèse et Laurent voyaient avec effroi s'en aller cet être qui les séparait encore et dont la voix les tirait de leurs mauvais rêves. Quand l'intelligence aurait abandonné l'ancienne mercière et qu'elle resterait muette et roidie au fond de son fauteuil, ils se trouveraient seuls ; le soir, ils ne pourraient plus échapper à un tête-à-tête redoutable. Alors leur épouvante commencerait à six heures, au lieu de commencer à minuit ; ils en deviendraient fous. Tous leurs efforts tendirent à conserver à Mme Raquin une santé qui leur était si précieuse³⁰⁵.

En somme, Langton reste fidèle à l'intrigue de l'histoire, ainsi qu'au développement comportemental des personnages. À l'aide de gros plans, de brèves scènes et de la mise en scène, il nous laisse entrer dans l'esprit des personnages qui souffrent de maladies distinctes. Que ce soit la paralysie de Madame Raquin ou les distinctes folies de Thérèse et Laurent, le style de Langton nous permet de suivre l'évolution de leurs maladies ainsi que la chute des amants.

³⁰⁵ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 197.

Contrairement à Langton, le réalisateur américain du film *In Secret* ne reste pas complètement fidèle à l'intrigue du roman. Son film rappelle un film policier dans la mesure où un des personnages, en dehors de Madame Raquin, découvre la vérité sur la mort de Camille. C'est en fait Suzanne, jeune femme taciturne qui occupe un rôle passif dans le roman, qui se rend compte de l'acte meurtrier des amants. Lorsqu'elle entre dans la boutique, elle voit l'écriture de Madame Raquin qui a réussi à rédiger la phrase « Therese and Laurent are murderers » en utilisant l'encre d'un stylo. Comme les amants sont poursuivis par la police à la fin du film, ils sont ouvertement considérés comme des criminels. Cela va de pair avec la première catégorie de Berthier qui établit un rapport entre la folie et la criminalité. Par ailleurs, Stratton ne se concentre pas uniquement sur la folie de Thérèse et Laurent, mais aussi sur celle de Madame Raquin qui, à la différence du roman, souffre non seulement de paralysie, mais aussi d'une sorte de folie qui provoque des hallucinations. Par exemple, lorsque Thérèse, Laurent et Madame Raquin se baladent au bord de la Seine et s'assoient sur un banc, cette dernière « voit » son fils lui sourire. De plus, il met le doigt sur la bouche comme s'il gardait un secret [1:17:36]. Comme les autres réalisateurs, Stratton met en avant des scènes qui servent à prévenir les spectateurs de la chute des amants. Par exemple, le générique d'ouverture est tourné dans l'eau, ce qui va de pair avec non seulement les cauchemars de Thérèse, mais aussi avec la fin du film où les amants meurent au bord de la Seine sous le regard de Madame Raquin. Pour mettre en avant les manifestations faciales de cette dernière, le réalisateur s'appuie sur l'usage de gros plans pour souligner ses yeux tristes et sa bouche de travers, un des symptômes de sa paralysie. Contrairement à la Madame Raquin représentée par Langton, celle de Stratton est encore plus possessive de son fils puisqu'elle a une obsession de le protéger. Elle n'est pas très gentille envers Thérèse et n'attire pas la sympathie du spectateur. Cependant, quand elle est en deuil, le réalisateur se concentre sur sa dépression qui l'empêche d'accepter la réalité telle qu'elle est. Elle vit dans son propre monde où Camille est toujours vivant. Cependant, lorsque Madame Raquin apprend la vérité, elle recouvre son équilibre mental afin de venger la mort de son fils. Elle ne se laisse pas contrôler par sa maladie, que ce soit la folie telle que la décrit Moreau de Tours ou sa paralysie qui ne l'empêche pas d'écrire un message pour dénoncer la culpabilité des amants. L'amour d'une mère est ainsi impossible à vaincre. Les gros plans qui encadrent la vieille femme servent à mettre en relief sa tristesse et sa persévérance. Par conséquent, le spectateur finit par éprouver de l'empathie non seulement vis-à-vis de Madame Raquin, mais aussi de Camille dont le caractère doux s'oppose fortement à celui de l'homme autoritaire dans les adaptations de

Carné et Langton. En effet, dans le film de Stratton, Camille joue le rôle d'un enfant naïf qui désire simplement attirer l'attention de Thérèse qu'il aime tendrement. Il essaie de la séduire, mais à cause de sa maladie, il est trop faible et ne peut pas être aussi performant que Laurent.

Thérèse, quant à elle, se caractérise par son côté sauvage. Par exemple, dans les cinq premières minutes du film, la jeune femme se trouve à la campagne dans l'herbe en train de dévisager un agriculteur. Elle ne peut pas s'empêcher de regarder son corps musclé [5:52]. C'est comme si elle était une chatte en train de guetter sa proie. Cela annonce en quelque sorte son objectif : trouver un amant qui puisse satisfaire ses besoins sexuels. Certes, elle atteindra son but, mais au détriment de sa santé mentale. Cela s'illustre par la mise en scène de Stratton au moyen d'un contraste des couleurs. Il juxtapose la campagne merveilleusement ensoleillée avec le ciel gris de Paris. Tant que la famille Raquin habite à la campagne, il fait du soleil, les oiseaux chantent et Camille se sent mieux grâce au bon air. Lorsqu'ils s'installent à Paris, le réalisateur souligne la noirceur de la ville en mettant en avant la grisaille des jours [28:40]. Cela va de pair avec le comportement des personnages qui deviennent déprimés, notamment Thérèse. Même pendant sa liaison amoureuse avec Laurent, le réalisateur met l'accent sur la nature sombre de la boutique. Par conséquent, les cauchemars de Thérèse deviennent de plus en plus vivides. Par exemple, elle rêve qu'elle est en train de se noyer tout comme Camille [1:02:30]. À l'égal de Carné, Stratton ne met pas en avant les hallucinations des amants. À la place, il met en relief la tension entre les membres de la famille Raquin, notamment celle entre Thérèse et sa belle-mère. À cause de cette friction constante, Thérèse devient moins tolérante envers la vieille femme dont le regard demeure insupportable. Par conséquent, la condition de la jeune femme empire à tel point qu'elle ne peut plus jouer le rôle de la femme heureuse dans son mariage. Au lieu de se distraire par des tâches quotidiennes, elle s'enferme dans sa chambre. Son comportement change tellement que les autres personnages se rendent compte de cette anomalie, notamment Suzanne. Plus Thérèse change, moins elle est capable de garder le contrôle de la situation ; elle n'accueille plus les invités du jeudi, n'invente plus de mensonges et ne sait plus comment réagir devant sa belle-mère. Quelquefois, elle lui demande pardon en pleurant et en suscitant la pitié chez le spectateur, d'où un effet de catharsis. D'autres fois, elle nourrit son esprit maléfique en faisant des affronts interminables à sa belle-mère. Ses réactions imprévisibles, ainsi que ses sautes d'humeur prouvent qu'elle n'est plus capable de maîtriser ses émotions. En somme, Stratton utilise un effet domino

pour montrer qu'un mensonge en amène un autre. Ainsi le chemin de l'enfer est-il pavé de secrets. C'est la criminalité des amants et la conscience de leur meurtre qui contribuent à transformer le comportement de Thérèse. À cause de ses changements d'habitudes et son enfermement perpétuel dans la mercerie, elle se montre encore plus docile qu'au début du film. Mais, en même temps, elle perd son libre arbitre. Faute de celui-ci, elle n'est plus en mesure de surmonter ses cauchemars qui deviennent de plus en plus réalistes. Cela dit, Stratton concrétise plusieurs théories comme celles de Berthier, de Fodéré et de Baillarger pour souligner la chute de Thérèse dont la maladie empire tout au long du film.

Il emploie la même stratégie pour représenter la chute de Laurent qui n'est pas aussi présent dans le film. Comme Stratton met l'accent sur les tensions familiales entre Thérèse et sa belle-mère, la présence de Laurent n'est pas aussi centrale. Il n'en reste pas moins que le jeune homme souffre de symptômes qui ressemblent fortement à ceux de Thérèse. Il n'arrive plus à se concentrer sur son travail, se met à esquisser le visage de Camille et perd sa capacité à contrôler ses émotions, notamment sa colère qui aveugle son bon sens. Par ailleurs, Laurent est un personnage ambivalent. Il est à la fois séduisant et terriblement violent et grossier. Ainsi Stratton met en avant les côtés extrêmes de son tempérament fougueux et sa sexualité bestiale. En somme, le réalisateur souligne la maladie des amants en provoquant des frictions entre eux, en les enfermant dans la boutique et en les plaçant au centre de scènes qui se caractérisent par la noirceur.

Pour résumer, les trois réalisateurs mettent en relief les divers types de folie de façon nettement différente. Carné a une vision romantique de la folie : il montre que les amants sont follement amoureux l'un de l'autre. Comme leurs symptômes ne sont pas explicitement soulignés, Carné s'appuie plutôt sur l'usage de la caméra fixe ainsi que sur des plans rapprochés des amants pour accentuer leur amour inconditionnel et leur désir ardent de quitter Lyon. En revanche, Langton décide d'adopter une approche plus réaliste en illustrant le sérieux de la maladie mentale. Il divise le roman en trois épisodes afin de rester fidèle aux descriptions méticuleuses de Zola. En utilisant beaucoup de gros plans, il réussit à souligner les manifestations faciales des personnages dont le comportement devient moins prévisible au fil des épisodes. Stratton, quant à lui, souligne les conséquences néfastes de la maladie mentale en montrant son impact catastrophique sur les relations familiales. Il utilise des plans rapprochés et des gros plans, notamment sur Madame Raquin, pour illustrer jusqu'à quel point elle souffre également de folie. Par ailleurs, il se concentre

beaucoup sur le contraste des couleurs et sur la mise en scène qui vont de pair avec l'état mélancolique des amants. Dans les trois adaptations, le docteur joue un rôle passif et n'apparaît que dans quelques scènes. C'est en fait le spectateur qui observe les personnages et qui analyse leur lutte contre la folie. Par ailleurs, les trois réalisateurs utilisent le cadrage pour enfermer les personnages principaux, que ce soit dans la mercerie ou dans la chambre conjugale. Ils utilisent des objets comme des fenêtres pour enfermer les amants, leur rappeler leur isolement du monde extérieur et par la suite prévenir le spectateur de leur chute dramatique.

Par ailleurs, leurs approches différentes s'expliquent par les paratextes qui nous dévoilent leurs interprétations distinctes du roman. Pour le film de Carné, par exemple, nous voyons les amants s'embrasser. Ils s'étreignent fortement et ferment les yeux. Ils sont au centre de l'affiche, soulignant ainsi leur amour passionnel. Cela donne l'impression que le film est plutôt romantique. En revanche, pour la mini-série de Langton, nous voyons deux images qui sont séparées par le titre de la série. La première image au-dessus du titre met en avant Thérèse qui regarde quelque chose au loin. Elle est en plein air, porte un chapeau et a l'air tendue. Son expression s'explique par la deuxième image en dessous du titre qui met en avant une barque dans laquelle se trouvent Thérèse, Laurent et Camille. Thérèse regarde avec horreur les deux hommes se battre à mort. Ainsi les deux images se complètent mutuellement. Thérèse est troublée parce qu'elle est à la fois témoin du meurtre et complice du meurtrier. C'est en fait l'image en dessous qui va la hanter tout au long de la série. Au lieu de mettre en relief les sentiments passionnels des amants, Langton nous signale que l'amour n'est pas l'objet central de son adaptation. Quant au film de Stratton, le paratexte ressemble fortement à celui de Carné. Nous voyons les amants s'embrasser de façon passionnée, mais à la différence du film de 1953, celui de 2013 souligne en plus le regard de Madame Raquin. Comme elle apparaît dans beaucoup de scènes, Stratton révèle que les amants ne sont jamais seuls. Madame Raquin est tenue au secret et sera toujours celle qui se mettra entre les amants. C'est grâce au trio Thérèse-Laurent-Madame Raquin que le cinéaste américain est capable de faire ressortir les relations familiales tendues.

Semblable au style méticuleux de Langton, le réalisateur d'*Adieu* reste très fidèle à la nouvelle balzacienne. À l'égal de Balzac, Badel met en avant le côté sauvage de Stéphanie. Il tourne beaucoup de scènes dans la forêt de L'Isle-Adam où la comtesse habite avec son oncle et Geneviève. Par exemple, la première scène du film met en avant un très gros plan de la comtesse,

c'est-à-dire filmé à partir des yeux³⁰⁶. Ensuite, le réalisateur montre un groupe de biches [0:25]. Cela va de pair avec la description de Balzac qui compare les mouvements corporels de la jeune femme à ceux d'un animal³⁰⁷. Par ailleurs, le réalisateur se concentre sur des scènes qui mettent en avant ses coutumes barbares. Par exemple, lorsqu'elle est à table avec Philippe, ce dernier l'encourage à utiliser des couverts, mais la jeune femme ne lui prête pas attention et mange avec ses mains [43:57]. Peu après, le colonel se montre bienveillant envers Geneviève en lui donnant un peu de sucre. Par conséquent, il suscite la jalousie chez Stéphanie qui frappe l'autre folle et se bat contre elle [46:17]. Ainsi, elle n'a ni le comportement à table ni les compétences en communication, ce qui s'oppose fortement à son origine aristocratique et à l'éducation qu'elle a reçue. Elle ne ressent pas d'empathie et s'épanouit dans sa sexualité bestiale comme Thérèse et Laurent [1:05:09]. Non seulement Badel met en relief le comportement sauvage de Stéphanie, mais il utilise aussi des *flash-backs* pour raconter la séparation tragique des amants avant que la jeune femme n'ait sombré dans la folie. Le contraste entre le passé et le présent souligne le changement radical de la jeune comtesse. Par exemple, ses cheveux ne sont plus coiffés, elle joue dans la boue et ne sait que prononcer le mot « adieu ». L'opposition entre la femme aristocratique et la femme sauvage s'exprime par le portrait de Stéphanie que Philippe lui montre [1:04:10]. Le jeune homme coiffe les cheveux de la folle et l'habille comme dans le portrait. Pendant quelques secondes, elle se contemple, mais peu après, elle jette le portrait et se décoiffe [1:05:00]. Aussi Stéphanie ne se reconnaît-elle plus. De cette manière, Badel réussit à mettre en avant le caractère ambivalent de la comtesse y compris la transformation radicale de son comportement. Cela va de pair avec la classification de Fodéré. Par ailleurs, le réalisateur met en avant des scènes toutes courtes qui montrent d'abord le regard de Stéphanie et ensuite un champ de bataille sur lequel des soldats se battent dans la neige [5:05]. Cela ressemble fortement à un spectacle de marionnettes. Bien que ces scènes se caractérisent par la brièveté, elles permettent au spectateur de s'approcher de la jeune femme et de mieux comprendre ses pensées et la source de son délire. La simple présence de Philippe y compris la répétition de certains sons, tels que le son d'une détonation, peuvent en effet provoquer une réaction immédiate chez la jeune femme. Dès qu'elle entend le pistolet de Philippe,

³⁰⁶ Jean Giraud, « Terminologie du cinéma », *art. cit.*, p. 122.

³⁰⁷ Honoré de Balzac, *Adieu, op. cit.*, p. 982.

Badel zoome sur les yeux de Stéphanie et passe ensuite à la scène des soldats armés qui se battent dans sa tête. La répétition de ces scènes montre que Stéphanie est incapable d'oublier le passé. Bien qu'elle ait tenté d'effacer les horribles images de la guerre et ses mauvais traitements à l'hôpital de fous en Allemagne, elle est toujours rappelée à ces événements traumatisants. Par conséquent, elle devient de plus en plus dépendante des autres. En effet, elle a besoin de soutien. Par exemple, au moment où elle regarde son portrait, elle veut que Philippe la console. Ainsi elle l'embrasse en pleurant [1:11:11]. Cela montre que Stéphanie a perdu son libre arbitre ; elle n'est plus en mesure de chasser ses pensées obsessionnelles ni de prendre soin d'elle-même. Aussi Badel utilise-t-il des outils cinématographiques comme le zoom, le *flash-back* et les scènes brèves pour faire allusion aux théories de Fodéré et Baillarger.

La manière dont le réalisateur met en avant la folie de Philippe est beaucoup plus implicite. Pour souligner le comportement obsessionnel du colonel, Balzac décrit les « crises d'angoisses » dont il souffre surtout après ses rencontres avec Stéphanie. À chaque fois qu'il essaie de s'approcher de la jeune femme, il perd espoir parce qu'elle ne le reconnaît pas. Malgré les efforts qu'il déploie, elle ne change pas. Tout comme il utilise des gros plans et des plans rapprochés pour souligner les manifestations faciales énigmatiques de Stéphanie, le cinéaste effectue la même chose lorsqu'il se concentre sur Philippe. En utilisant les mêmes outils pour broser le portrait des amants, Badel présente des similarités entre les deux. Comparé à la comtesse, Philippe semble être normal, mais le réalisateur montre que le colonel ne peut pas non plus se débarrasser du passé. Par exemple, le réalisateur zoome sur Philippe qui regarde désespérément Stéphanie et effectue ensuite un *flash-back* pour « entrer » dans l'esprit du personnage et mieux discerner ses pensées [1:16]. Semblable aux réalisateurs de *Thérèse Raquin*, Badel veut mettre en avant l'enfermement de Philippe. Pendant une scène, il regarde Stéphanie à travers une fenêtre toute petite [29:49]. Il est à la fois proche et loin de sa bien-aimée. C'est en fait son obsession de guérir Stéphanie qui prend le contrôle de sa vie. Ainsi toutes les décisions de Philippe sont basées sur la condition de la jeune femme. Aussi devient-il esclave de ses propres objectifs. Selon le diagnostic balzacien, Philippe est un penseur malade qui perd son libre arbitre.

L'usage de zooms et de plans rapprochés sert à souligner non seulement le désespoir de Philippe, mais aussi son esprit ambitieux. Lorsqu'il parle avec les médecins, il leur fait savoir qu'il a fait des recherches sur les maladies mentales et cite l'ouvrage de 1836, *Le traité complet du*

régime sanitaire des aliénés de Scipion Pinel [36:54]. Le cinéaste est au courant des recherches scientifiques du XIX^e siècle et transmet ses connaissances à travers l'ambition du jeune homme. Pendant certaines scènes, Philippe est capable de rester calme et de s'approcher de Stéphanie doucement, mais d'autres fois, il n'arrive plus à se contrôler. Il lui arrive de céder à la séduction de la jeune femme et de l'embrasser fortement tout en versant des larmes silencieuses. Cela montre que Philippe est un homme passionné et aveuglé par l'amour. Badel souligne non seulement son côté sentimental, mais aussi ses réactions vigoureuses, notamment lors de la recreation théâtrale. Il crie aux « soldats », leur donne des ordres et se perd également dans son propre univers. Ainsi le cinéaste souligne-t-il le caractère ambivalent de Philippe qui représente à la fois le héros tragique et le penseur malade. En faisant référence aux théories comme celles de Scipion Pinel, il fait preuve de sa capacité de raisonner et d'organiser une expérience de manière concrète. En restant fidèle au style balzacien, Badel souligne l'ambiguïté de la maladie de Philippe. À l'aide de certains outils comme le zoom, le cadrage et le *flash-back*, le cinéaste réussit à montrer que le colonel souffre de deux types de folie : celle qui se lie à la perte du libre arbitre et à la folie raisonnante.

Pour résumer, les réalisateurs illustrent les théories scientifiques de la folie, y compris son impact sur les personnages de façon distincte. Certains se concentrent sur l'usage de gros plans, d'autres sur la mise en scène et le contraste des couleurs. Ainsi ils rendent hommage aux histoires en ajoutant leur propre touche stylistique. Cela dit, les catégories de folie évoquées dans les adaptations ressemblent à celles établies dans les œuvres, mais ne sont pas forcément les mêmes. Par ailleurs, les quatre réalisateurs soulignent le contraste entre le huis clos et le plein air. Pour Thérèse et Laurent, c'est en fait la nature claustrophobique de la boutique et celle de la chambre conjugale qui empêchent la famille Raquin d'oublier la mort de Camille. En revanche, c'est le plein air de la région sauvage, que ce soit la forêt de L'Isle-Adam ou le champ de bataille de la Bérésina qui ne permettent pas aux amants d'effacer les images terrifiantes de la guerre y compris celles de leur séparation.

Certes, les événements traumatisants comme le meurtre ou la guerre nourrissent la folie des personnages, mais c'est également le pouvoir du langage, ainsi que le règne du silence qui affectent également leur santé mentale. Pour Stéphanie et Philippe, c'est le mot « adieu » qui « tue à proprement parler les amants qui se séparent : la pensée mortifère passe en effet par le souvenir d'une scène pour la comtesse. Ce sont là des effets en chaîne et la « contagion » se révèle efficace

et fatale.³⁰⁸ ». Ainsi c'est un mot qui désigne non seulement un sentiment, mais aussi un souvenir que les amants garderont jusqu'à leur mort. De cette manière, le langage est « frappé par l'excès des émotions et des sentiments.³⁰⁹ ». En effet, c'est le mot « adieu » qui à la fois rapproche et sépare les amants. Bien que le mot soit vide de sens pour Stéphanie qui le prononce machinalement tout au long de la nouvelle et du film, le mot retrouve son sens lorsqu'il se transforme en acte performatif lors de la représentation théâtrale. Autrement dit, le pouvoir effectif du langage fait vaciller « les frontières qui séparent la représentation et la référence, la folie et la raison, le monde et l'être.³¹⁰ ». Lorsque Stéphanie reconnaît Philippe, elle lui dit faiblement : « Adieu, Philippe. Je t'aime, adieu !³¹¹ ». Dans le film, elle lui chuchote en souriant : « Philippe, je t'aime. Adieu...adieu. » [1:25:00]. La manière dont elle prononce le mot « adieu » se distingue de celle des autres fois. C'est son chuchotement, son petit sourire et son regard doux qui montrent qu'elle se souvient de Philippe et de sa liaison amoureuse. Dans « un paradigme infernal, le froid sème la mort et la séparation se conjugue avec la folie, l'amour extrême provoquant la mort, et le sourire le suicide. Jamais le mot « Adieu » n'a été aussi proche de son sens littéral.³¹² ». Ainsi Stéphanie dit-elle un dernier adieu à Philippe et à la vie. Le langage représente, à cet égard, un outil qui interroge « les clivages simples entre raison et déraison, fiction et réel.³¹³ ». Tout comme le langage, la fixité du regard sert à exprimer les craintes et les pensées intimes des amants. La jeune femme observe Philippe afin de dévoiler son visage et par la suite révéler son identité. Par exemple, au début de la nouvelle, Philippe se place « auprès de la femme, qui avait poussé un cri d'épouvante en le reconnaissant, il la trouva immobile, assise sur un coussin de la voiture et se chauffant ; elle le regarda silencieusement, sans lui sourire.³¹⁴ ». Contrairement à Stéphanie, Philippe utilise le regard comme un moyen de s'approcher de la comtesse. Il la regarde dans le but de raviver sa mémoire. Lorsque le colonel regarde la comtesse « paisiblement assise sur un banc, sous un peuplier jauni, le pauvre amant se couchait à ses pieds, et la regardait dans les yeux aussi longtemps qu'elle voulait bien se laisser voir, en espérant que la lumière qui s'en échappait redeviendrait

³⁰⁸ Aline Mura-Brunel, « Qui est-elle ? Enjeux romanesques d'une étude philosophique : *Adieu* », *art. cit.*, p. 43.

³⁰⁹ Aline Mura-Brunel, « Qui est-elle ? Enjeux romanesques d'une étude philosophique : *Adieu* », *art. cit.*, p. 42.

³¹⁰ Aline Mura-Brunel, « Qui est-elle ? Enjeux romanesques d'une étude philosophique : *Adieu* », *art. cit.*, p. 41.

³¹¹ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1013.

³¹² Aline Mura-Brunel, « Qui est-elle ? Enjeux romanesques d'une étude philosophique : *Adieu* », *art. cit.*, p. 44.

³¹³ Aline Mura-Brunel, « Qui est-elle ? Enjeux romanesques d'une étude philosophique : *Adieu* », *art. cit.*, p. 40.

³¹⁴ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 991.

intelligente [...].³¹⁵ ». C'est à travers le regard que les amants communiquent, mais ils n'arrivent à se comprendre véritablement qu'à la fin de la nouvelle.

Tout comme Stéphanie et Philippe, Thérèse, Laurent et Madame Raquin communiquent à travers le regard. Cependant, ils se résolvent à se regarder pour éviter de parler à propos de la mort de Camille. Ainsi l'œuvre zolienne est un roman de l'observation qui met en valeur le champ lexical essentiel de la vue et du regard. Tout comme le narrateur et le lecteur observent le changement graduel des personnages, les personnages eux-mêmes ne cessent de se regarder tout au long du roman. Cela dit, « Mme Raquin observe et couve Camille et Thérèse, Thérèse observe Camille, puis soupèse et évalue Laurent, Laurent observe le ménage et Mme Raquin pour prendre ses aises dans cet intérieur confortable, Laurent observe Thérèse, les amants observent les invités, Laurent observe les cadavres à la Morgue après le meurtre de Camille, le chat observe Thérèse et Laurent, Mme Raquin fixe les cadavres des deux meurtriers.³¹⁶ ». Non seulement le lecteur suit la chute des personnages, mais aussi les personnages eux-mêmes se rendent compte de leurs transformations radicales. Par conséquent, ils observent la rupture de leurs propres habitudes et celles des autres. Un an après le meurtre de Camille, Thérèse et Laurent ne peuvent plus se supporter. Peu importe ce qu'ils se disent, les amants haïssent même la présence de l'autre. « Thérèse le regarda [Laurent] follement ; des chaleurs lui brûlaient les mains et le visage.³¹⁷ ». Non seulement le verbe « regarda » souligne le rôle important que joue l'observation, mais aussi l'adverbe « follement » qui est un mot à double entente. D'une part, Zola utilise l'adverbe pour exagérer la réaction de Thérèse qui ressent des émotions de peur et de colère. D'autre part, le romancier illustre la métamorphose de la jeune femme qui, depuis le meurtre, ne se comporte plus de la même manière. Elle réagit de façon imprévisible et souffre de sautes d'humeur qui ne permettent pas au lecteur de dévoiler son identité. Tout comme les regards de Stéphanie affectent l'état de Philippe, ceux de Thérèse ont un impact majeur sur le bien-être de Laurent qui devient plus troublé et psychologiquement tourmenté. Malgré ses violentes attaques envers la jeune femme, il ne cesse de voir le spectre de Camille qui le hante jour et nuit.

³¹⁵ Honoré de Balzac, *Adieu*, *op. cit.*, p. 1007.

³¹⁶ Liliane Vasserot, *Étude sur Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 44

³¹⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 146.

Ses pensées [celles de Laurent] se déroulaient devant lui en spectacles réels. Les yeux fixés sur l'ombre, il voyait. Lorsque, au bout de sa course dans les rues, après être entré dans le passage et avoir gravi le petit escalier, il crut apercevoir Thérèse, ardente et pâle, il sauta vivement de son lit, en murmurant : « Il faut que j'y aille, elle m'attend. » Le brusque mouvement qu'il venait de faire chassa l'hallucination : il sentit le froid du carreau, il eut peur³¹⁸.

En effet, ce sont les regards inquisiteurs qui font ressortir les longues périodes de silence. Si le silence se définit « par la négative : absence de bruit, de son, quelque chose de vide » (Labeille, 2007), il devient évident que ce vide peut provoquer l'angoisse, la peur, voire l'obsession, capable de causer à leur tour une surexcitation pathologique, ou même un égarement des sens dont le fruit est souvent des troubles hallucinatoires.³¹⁹ ». Nous nous permettons d'ajouter que le silence est à la fois vide et doté de sens. Bien que la paralysie de Madame Raquin ne lui permette pas de parler, elle utilise le silence en sa faveur pour regarder sans cesse les amants et par la suite nourrir sa haine envers eux. C'est le silence sourd qui représente un néant et un gouffre ténébreux qui emprisonne les amants dans leur chambre et submerge leurs esprits. En revanche, pour Madame Raquin, le silence complice lui permet d'assouvir sa vengeance et de ne pas sombrer dans la folie. Il n'en reste pas moins que la vieille femme a dû s'entraîner pour contrôler ses vives émotions bien intenses.

Lorsqu'elle eut succombé sous l'étreinte accablante de la paralysie, lorsqu'elle eut compris qu'elle ne pouvait sauter à la gorge de Thérèse et de Laurent, qu'elle rêvait d'étrangler, elle se résigna au silence et à l'immobilité, et de grosses larmes tombèrent lentement de ses yeux. Rien ne fut plus navrant que ce désespoir muet et immobile. Ces larmes qui coulaient une à une sur ce visage mort dont pas une ride ne bougeait, cette face inerte et blafarde qui ne pouvait pleurer par tous ses traits et où les yeux seul sanglotaient, offraient un spectacle poignant³²⁰.

Lorsqu'elle découvre la vérité, elle ne veut qu'une chose : voir périr ses « enfants ». C'est pourquoi elle « goûtait des délices cuisants, lorsque Laurent traînait sa nièce sur le carreau, lui labourant le corps de coups de pied.³²¹ ». Aussi les auteurs soulignent-ils le contraste entre la parole et le silence qui affecte la santé mentale des personnages. Que ce soit par le silence pesant de Madame Raquin ou par la répétition automatique du mot « adieu », Balzac et Zola illustrent la façon dont la maladie

³¹⁸ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 149.

³¹⁹ Cité par Anna Kaczmarek-Wiśniewska, « Le silence des fous chez Zola et Maupassant », *Quêtes littéraires*, 2017, p. 74.

³²⁰ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 213.

³²¹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 232.

mentale prend « la forme d'un « détraquement », d'une « fêlure » ou d'un simple « déséquilibre » dû à des causes variées –, et ôte à l'être humain une partie de sa personnalité.³²² ».

Non seulement le silence absolu de Madame Raquin affecte la santé mentale des personnages, mais aussi il représente un des éléments qui fait ressortir l'aspect fantastique du roman. Dans son article, *Zola's Thérèse Raquin : a Re-Evaluation*, Lilian Furst remet en question les affirmations de Zola qui prétend adopter une approche naturaliste pour rédiger *Thérèse Raquin*. Dans la deuxième édition de *L'Abrégé*, les caractéristiques du naturalisme correspondent souvent à celles du réalisme. Ainsi les romanciers doivent « donner l'illusion de la réalité en suivant des étapes dans sa création : observation du milieu, organisation du matériel fictif et, même, l'illustration d'une hypothèse scientifique (comme Zola l'a fait).³²³ ». Toutefois, selon Furst, il y a plusieurs éléments du roman zolien qui résonnent avec la littérature gothique, comme, par exemple, des indices de vampirisme « in the vigils with the spectre of Camille, the ghoulish intervention of his decomposing corpse in the marital bed, the motif of the staring cat and the mute witness of Mme Raquin.³²⁴ ». Ainsi les événements insolites en apparence surnaturelle, comme la « présence » de Camille, pénètrent l'expérience de Thérèse et Laurent et représentent des forces internes contre lesquelles les amants doivent lutter.³²⁵ Ils s'engagent non seulement dans un combat avec eux-mêmes et leurs désirs sexuels, mais aussi avec des phénomènes perturbants qui suspendent leurs jugements rationnels. Compte tenu du narrateur omniscient qui décrit ces événements avec une attention particulière, Zola s'éloigne en effet de la méthode scientifique qui se caractérise par « its innate objectivity, its total and cold neutrality vis-a-vis the matter of its enquiry. This kind of detachment from his characters is advocated by Zola as the ideal stance of the 'experimental' novelist who should engage in a dispassionate "analyse du mécanisme humain.³²⁶ ». Comme le narrateur connaît très bien les personnages, il n'est ni réservé ni objectif. Lorsqu'il se met à analyser les amants, il commente leurs décisions et leurs comportements. Par

³²² Anna Kaczmarek-Wisniewska, « Le silence des fous chez Zola et Maupassant », *art. cit.*, p. 73-74.

³²³ Catherine Eve Groleau et Céline Thérien, *L'Abrégé : guide des notions littéraires*, Québec, Éditions CEC, 2015, p. 130.

³²⁴ Lilian R. Furst, « Zola's "Thérèse Raquin": A Re-Evaluation », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 1972, p. 201.

³²⁵ Peter Brooks, « La vertu et la terreur : *Le Moine* », *Romantisme*, 2013, p. 91.

³²⁶ Lilian R. Furst, « Zola's "Thérèse Raquin": A Re-Evaluation », *art. cit.*, p. 193.

exemple, il décrit leur suicide ainsi : « Il leur sembla que quelque chose de doux et d'attendri s'éveillait dans leur poitrine. Ils pleurèrent, sans parler, songeant à la vie de boue qu'ils avaient menée et qu'ils mèneraient encore, s'ils étaient assez lâches pour vivre. Alors, au souvenir du passé, ils se sentirent tellement las et écœurés d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant.³²⁷ ». Dans ce passage, le narrateur utilise le verbe « sembler » qui exprime une opinion personnelle. Ce n'est pas seulement l'opinion des amants, mais aussi celle du narrateur qui analyse et prédit les sentiments et les actes des amants. Par ailleurs, il se sert des adjectifs péjoratifs, comme la « vie de boue », « écœurés » et « lâches » pour montrer qu'il « entre » dans les pensées des personnages et qu'il n'est donc pas détaché d'eux. Cela dit, la technique narrative de Zola ressemble fortement à celle d'un réalisateur qui utilise la caméra pour zoomer de plus en plus sur les expressions faciales des personnages et par la suite sur leurs secrets intimes³²⁸. Cela s'exemplifie notamment au début du roman lorsque le narrateur décrit le passage du Pont-Neuf pour ensuite passer à la mercerie de la famille Raquin et enfin, broser un portrait de Madame Raquin et de Thérèse qui sont derrière le comptoir. Certes, la description précise révèle le milieu de l'histoire, mais elle souligne l'opinion du narrateur qui utilise des adjectifs péjoratifs pour peindre un tableau sinistre du lieu et pour mettre en relief le profil grave des personnages. C'est pourquoi le narrateur est d'avis que le passage du Pont-Neuf « n'est pas un lieu de promenade.³²⁹ ». Zola a beau tenter de peindre un tableau objectif du milieu, il donne en réalité une impression fortement déplaisante du lieu³³⁰. Bien qu'il effectue les tâches d'un cadreur, il le fait dans le cadre de son imagination poétique³³¹.

By the end of the short opening chapter, the reader has seen and experienced the world of Thérèse Raquin; in other words, the milieu, that vital factor in a Naturalistic novel, has been drawn. But the reader's experience of milieu here is by no means exclusively visual, because the cameraman does more than merely select certain telling details chosen to evoke the sinister, eerie atmosphere of his subject, such as its gloom, desolation, decrepitude³³².

Non seulement le langage expressif de Zola s'explique par le choix d'un narrateur omniscient, mais aussi par le rapport établi entre l'homme et la nature, rappelant ainsi un des thèmes principaux

³²⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 252-253.

³²⁸ Lilian R. Furst, « Zola's "Thérèse Raquin": A Re-Evaluation », *art. cit.*, p. 194.

³²⁹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 66.

³³⁰ Lilian R. Furst, « Zola's "Thérèse Raquin": A Re-Evaluation », *art. cit.*, p. 195.

³³¹ Lilian R. Furst, « Zola's "Thérèse Raquin": A Re-Evaluation », *art. cit.*, p. 195.

³³² Lilian R. Furst, « Zola's "Thérèse Raquin": A Re-Evaluation », *art. cit.*, p. 194-195.

des œuvres romantiques. En décrivant méticuleusement le passage et la mercerie, Zola montre que le milieu a un impact sur la santé mentale des personnages. Que ce soit le caractère claustrophobique de la mercerie ou la rue déserte dans laquelle elle se situe, Thérèse, Laurent et Madame Raquin sont environnés par l'obscurité qui affecte incontestablement leur bien-être. À ce propos, Furst compare l'écriture de Zola avec celle de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dont l'œuvre, *Rêveries du promeneur solitaire* de 1782, met en avant des parallèles entre l'automne et l'âme du promeneur. Dans un des passages, il écrit ainsi :

La campagne encore verte & riante, mais défeuillée en partie, & déjà presque déserte, offroit par-tout l'image de la solitude & des approches de l'hiver. Il résultoit de son aspect un mélange d'impression douce & triste, trop analogue à mon âge & à mon sort, pour que je ne m'en fisse pas l'application. Je me voyois au déclin d'une vie innocente & infortunée, l'ame encore pleine de sentimens vivaces, & l'esprit encore orné de quelques fleurs, mais déjà flétries par la tristesse, & desséchées par les ennuis. Seul & délaissé, je sentais venir le froid des premières glaces, & mon imagination tarissant ne peuploit plus ma solitude d'êtres formés selon mon cœur. Je me disois en soupirant, qu'ai-je fait ici-bas? J'étois fait pour vivre, & je meurs sans avoir vécu³³³.

En établissant un parallèle entre la nature et l'esprit du promeneur, Rousseau illustre à quel point les caractéristiques de la saison vont de pair avec l'humeur du promeneur. Tout comme les fleurs sont flétries, l'auteur a besoin de changement de mode de vie. En se promenant et en regardant la nature autour de lui, il se pose des questions philosophiques à propos de son existence et de son but dans la vie. À l'égal du promeneur, Laurent flâne dans les rues pour s'éloigner non seulement de son acte meurtrier, mais aussi de sa famille qui le tourmente. Lorsqu'il marche « à pas lents, dans l'air frais du matin, sur les trottoirs déserts³³⁴ », il est en quête d'une réponse à ses nombreux problèmes, qu'ils soient à propos de sa vie conjugale avec Thérèse ou à propos de ses hallucinations effrayantes. Ainsi sa rêverie devient une lucidité étonnante et par conséquent, ses pensées se déroulent en « spectacles réels ». Cela prouve que « the very incarnation of Romantic prose-lyricism is surely telling a comment on Zola's attempted disguise as a scientific writer.³³⁵ ». Pour résumer, Zola utilise le milieu pour enfermer les personnages et les pousser à réfléchir sur leurs décisions et sur leurs circonstances actuelles. De cette manière, la représentation du milieu affecte la folie des personnages et remet en question le naturalisme zolien. Ainsi *Thérèse Raquin*

³³³ Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, Genève, Éditions B.F, 1782, p. 21-22.

³³⁴ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 153.

³³⁵ Lilian R. Furst, « Zola's "Thérèse Raquin": A Re-Evaluation », *art. cit.*, p. 196.

est-il un roman difficile à classer dans un seul genre puisqu'il se caractérise par des éléments à la fois gothiques, romantiques et naturalistes.

À l'égal de la classification ambiguë de *Thérèse Raquin*, le genre de la nouvelle balzacienne représente un objet de discussions parmi les critiques littéraires. Les critiques de Balzac, du fait des descriptions très détaillées de cet auteur, lui ont accordé le statut d'auteur réaliste³³⁶. Selon Pierre Gascar, historien et critique littéraire, le réalisme balzacien « involves a rejection of the romanticized accounts of the war and sets the tone for a new mode of writing about history, grounded not in myth, but in reality.³³⁷ ». Il n'en reste pas moins que l'obsession romantique du passé chez Philippe en est une exception. Le colonel de Sucy est un personnage dont le caractère complexe est à la fois influencé par l'esprit romantique et l'injustice du monde réel. Quoiqu'il se rende compte de la maladie de la comtesse, il n'arrive pas à accepter l'état actuel des choses. Son but de faire retrouver la mémoire à son ancienne amante montre que son ambition est idéalisée. Non seulement il est en duel avec lui-même, mais aussi avec la comtesse dont le caractère est également plurivalent. Le passage qui met en avant la représentation théâtrale de la bataille y compris la réaction de Stéphanie illustre plusieurs dualités entre le réalisme et le romantisme, la parole vive et le silence, la raison et la folie.

À la fois amour courtois du Moyen Âge et éros magique de la Renaissance, l'amour est pour le romancier capable de toutes les fantasmagories. Son magnétisme rend extra-lucide, la fascination qu'il exerce rejoint l'amour divin ou la seconde vue de l'artiste, ce miroir dans lequel le monde vient se refléter. Il est la passion dominante de La Comédie humaine, celle qui asservit le plus l'homme et use ses forces vitales, celle aussi qui le dote de pouvoirs visionnaires littéralement magiques³³⁸.

À travers l'observation minutieuse de Philippe, débordant d'amour, Balzac laisse entendre que « l'amour se permet toutes les fantaisies.³³⁹ ». Dans la création de ses personnages qui sont plus grands que nature, Balzac illustre la façon dont ils sont « obsédés par un désir ou une idée fixe qu'ils ne parviennent pas à réaliser.³⁴⁰ ». L'idée fixe de Philippe en est une exception puisqu'il

³³⁶ Maurice Samuels, « Realizing the Past : History and Spectacle in Balzac's *Adieu* », *University of California Press : Journals Division*, 2002, p. 84.

³³⁷ Cité par Maurice Samuels, « Realizing the Past : History and Spectacle in Balzac's *Adieu* », *art. cit.*, p. 84.

³³⁸ Anne-Marie Baron, « L'éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 2012, p. 201.

³³⁹ Anne-Marie Baron, « L'éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac », *art. cit.*, p. 201.

³⁴⁰ Scott Lee, « Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu* », *Études françaises*, 2001, p. 181.

réussit à atteindre son but, malgré ses conséquences néfastes. En effet, le colonel de Sucy représente le héros romantique dont la folie dépasse la pensée rationnelle dans « une sorte d'excès de génie qui engloutit le génie.³⁴¹ ». Philippe est incapable de « lire la Stéphanie telle qu'elle se présente à ses yeux ; il fait l'économie d'elle en l'idéalisant, en se réfugiant dans une subjectivité à laquelle lui seul a accès.³⁴² ». Est-ce qu'une nouvelle peut donc se qualifier comme réaliste si le protagoniste lui-même a une vision floue de la réalité qui ne lui permet pas de distinguer le présent du passé ? *Adieu* n'est pas seulement une nouvelle à propos des monstruosité de la guerre ou de la folie énigmatique de Stéphanie, mais aussi à propos de Philippe et de son objectif de vie : gagner la « bataille de la Bérésina » pour l'amour. Son ambition démesurée rappelle celle du jeune Werther dans le roman, *Les souffrances du jeune Werther* de 1774, écrit par l'auteur romantique allemand, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Bien que sa bien-aimée Charlotte épouse un autre homme, Werther ne cesse de l'aimer à tel point que ses sentiments passionnels le poussent à se brûler la cervelle comme Philippe. En somme, *Adieu* remet en question le réalisme balzacien à travers la vision romantique du colonel, ses desseins à la fois ambitieux et irréalistes et la folie de la comtesse qui n'a aucun sens de la conscience de soi, mais seulement le sens de l'expérience immédiate.

C'est ainsi — à travers la folie et l'amnésie de la comtesse — qu'*Adieu* pose la question épistémologique par excellence : comment accéder à un événement dont le témoin n'a plus de souvenir ? Quel est le statut de cette réalité à laquelle le protagoniste se réfère et qui lui fournit, croit-il, son savoir ? Comment situer la subjectivité par rapport au témoignage, et donc à l'événement, à la réalité ? À cette époque fondatrice de l'esthétique de Balzac, *Adieu* met en question le projet réaliste en même temps qu'il en marque les limites³⁴³.

Badel, quant à lui, utilise le *flash-back* comme un outil pour souligner la mémoire des amants. Ainsi le réalisateur accentue le contraste entre la mémoire et l'oubli pour illustrer l'esprit romantique de la nouvelle et pour mettre en avant les passions amoureuses des personnages, y compris leurs perceptions subjectives de la réalité. Philippe, pour sa part, ne se souvient que de ce qu'il veut. Pour lui, ce souvenir remonte à sa relation amoureuse avec la Stéphanie du passé qu'il tente de fusionner avec celle du présent. Par conséquent, le colonel perd contact avec la réalité et

³⁴¹ Scott Lee, « Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu* », *art. cit.*, p. 181.

³⁴² Scott Lee, « Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu* », *art. cit.*, p. 191.

³⁴³ Scott Lee, « Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu* », *art. cit.*, p. 184.

se rapproche de celle qui est conforme à ses propres désirs. Stéphanie, quant à elle, n'arrive plus à se souvenir du passé et sombre ainsi dans l'oubli.

Conclusion

Pour conclure, Philippe, Stéphanie, Thérèse, Laurent et même Madame Raquin, dans une certaine mesure, font face à leur maladie différemment. Ils utilisent des mécanismes d'adaptation soit pour accepter leur état, soit pour faire comme s'il n'existait pas. Par exemple, sans s'en rendre compte, la comtesse de Vandières sombre dans l'oubli qui ne lui permet pas de prendre en compte le sérieux de sa maladie et de sa transformation radicale. Quant au colonel de Sucey, c'est son héroïsme extraordinaire qui aveugle son bon sens ; il se plonge dans la lecture des ouvrages scientifiques pour à la fois dissiper ses inquiétudes et les nourrir. Il veut sauver sa bien-aimée, mais il ne sait plus quelles approches adopter pour traiter ce cas désespéré. Contrairement aux amants d'*Adieu*, ceux de *Thérèse Raquin* se livrent aux distractions afin d'oublier leurs symptômes qui ne font qu'empirer leur condition encore davantage. Bien que Stéphanie et Philippe ne soient pas forcément conscients de leur maladie, Thérèse et Laurent prennent conscience de leurs troubles mentaux dès le meurtre de Camille. Par conséquent, ils se fixent des tâches afin que les pensées folles et insupportables ne leur viennent plus à l'esprit. En revanche, Madame Raquin regarde sans cesse les amants pour ne jamais oublier la monstruosité de leur crime. En observant le caractère distinct des personnages, Balzac et Zola créent en quelque sorte un « profil psychologique » pour chacun d'eux. Ces profils soulignent les symptômes des personnages comme les fièvres délirantes, les hallucinations récurrentes et les angoisses mortelles. La liste de symptômes, ainsi que les références implicites à des théories scientifiques, comme le traitement moral utilisé par le docteur Fanjat ou l'approche analytique que le narrateur zolien adopte pour examiner les traits psychologiques des personnages, montrent que les auteurs utilisent la science comme un moyen d'étudier la folie de façon plus précise et pertinente aux recherches scientifiques du XIX^e siècle. Grâce à celles-ci, nous avons pu classer la maladie des personnages. Cependant, à cause de la nature mystérieuse de la folie dont la cause et la méthode de guérison ne sont jamais définitives, nous n'avons pas pu la classer dans une seule catégorie, mais dans plusieurs. Aussi sa nature ambiguë ne permet-elle pas de la comprendre intégralement. Néanmoins, nous avons pu expliquer la façon dont la folie s'inscrit progressivement dans la santé mentale des personnages qui subissent des métamorphoses graduelles. Celles-ci donnent un aspect théâtral aux œuvres puisqu'elles mettent en évidence les divers rôles que jouent les personnages, que ce soit le héros tragique, la folle désespérée, la bête humaine ou la veuve malheureuse. Non seulement les personnages jouent

un rôle, mais la folie aussi, qui en est le principal protagoniste ; c'est elle qui guette les personnages jusqu'à leur mort ; c'est elle qui les transforme en monstres qui sont à la fois conscients de leurs actes ignobles, comme Thérèse et Laurent, et inconscients de leur apparence spectrale, comme Stéphanie. Aussi les divers rôles des personnages remettent-ils en question non seulement leurs véritables identités, mais aussi leurs maladies extraordinaires.

Tout comme les auteurs décrivent minutieusement les transformations frappantes des personnages, Carné, Langton, Stratton et Faure utilisent la mise en scène, ainsi que la combinaison de gros plans et de plans rapprochés pour saisir les manifestations faciales des personnages. Par ailleurs, ils montrent la façon dont le milieu restreint la liberté des amants, y compris leurs désirs et leurs passions qu'ils ne sont plus en mesure de maîtriser. En effet, le milieu a un grand impact sur les décisions des personnages. Que ce soient les rues désertes de Paris ou les champs enneigés de la Russie, Balzac et Zola mettent en évidence que le lieu affecte l'esprit des amants, y compris leurs perspectives de la réalité. Par conséquent, ils s'immergent dans leur propre univers dont les limites entre réalité et monde illusoire ne sont pas forcément définies. Le milieu permet aux personnages d'échapper à la réalité du monde et de s'enfermer dans un silence angoissant. Cela montre qu'il représente à la fois une prison et un havre. Ce paradoxe révèle en quelque sorte l'ambiguïté du naturalisme zolien et du réalisme balzacien. Tout comme les médecins apportent des nuances par rapport aux nombreuses définitions de la folie, Balzac et Zola remettent en question le genre de leurs œuvres en présentant des éléments à la fois romantiques et fantastiques. Ainsi montrent-ils que la vérité présente de multiples facettes. Pour les deux auteurs, l'amour de la vérité et de la science est « le mot-clé de l'œuvre romanesque et théorique, la source de leur étonnante et toujours actuelle modernité.³⁴⁴ ». Cela illustre que Balzac et Zola abordent des sujets qui touchent autant les gens du XXI^e qu'au XIX^e siècle.

Grâce à leurs observations méticuleuses des personnages et du milieu dans lequel ils évoluent, Balzac et Zola nous invitent à être plus conscients de notre environnement et de ce que nous vivons aujourd'hui, notamment à l'égard de la pandémie mondiale que nous connaissons actuellement et qui a un effet significatif sur notre santé mentale. À cause de celle-ci, nous avons

³⁴⁴ Christa Bevernis, « Balzac et Zola : sur quelques aspects de leurs théories esthétiques », *art. cit.*, p. 286.

dû nous enfermer dans nos chambres où nous ne voyons que les mêmes quatre murs, ce qui n'est pas sans rappeler le confinement de Thérèse et Laurent. Toutefois, nous avons plus de temps libre pour prendre du recul, nous plonger dans la lecture et profiter de la puissance curative de la littérature.

C'est grâce à la dissection minutieuse de la folie dans *Thérèse Raquin* et *Adieu* que nous avons pu établir un rapport plus net entre l'univers littéraire, son prolongement cinématographique ou théâtral et le domaine scientifique dans la France du XIX^e siècle. En outre, elle a enrichi notre connaissance sur la manière dont la maladie mentale a été perçue, catégorisée et représentée à l'écran ou sur scène. Par conséquent, nous pouvons mieux comprendre les maladies mentales de cette époque-là et réfléchir aux façons dont elles sont diagnostiquées, classifiées et interprétées aujourd'hui. En décrivant les pulsions incontrôlables, animales et sexuelles des personnages, les auteurs font allusion au phénomène complexe qu'est la condition humaine. Quoique certains personnages se caractérisent par leur esprit maléfique, nous ne pouvons qu'éprouver de l'empathie face à leur zèle infatigable et à leur désir ardent de se protéger du monde extérieur, rappelant ainsi notre volonté de nous protéger du virus. Ce n'est qu'ainsi que les auteurs offrent une nouvelle perspective sur la maladie mentale qui nous est à la fois familière et étrangère. En suivant la chute fatale des personnages dont la santé se détériore au fur et à mesure de l'intrigue, nous pouvons reconnaître nos problèmes mentaux, les affronter et mieux les surmonter afin de ne pas tomber dans le même piège dans lequel tombent les personnages. Ces auteurs et leur admiration pour les recherches scientifiques nous rappellent notre nature complexe qui fait que nous cédon à nos émotions profondément intenses, ainsi qu'à nos tentations irrésistibles. Il n'en reste pas moins que ce sont celles-ci qui font de nous des humains de chair et de sang. Non seulement la littérature d'hier et d'aujourd'hui nourrit notre esprit curieux, mais elle nous transporte aussi dans un univers poétique qui réussit non seulement à nous remonter le moral, mais aussi à nous faire réfléchir aux choses essentielles de la vie qui font de nous les individus que nous sommes et que nous aspirons à devenir. Ainsi Balzac et Zola nous donnent-ils la clef pour ouvrir la porte à des possibilités infinies, notamment en matière de recherches scientifiques. Ce n'est donc pas un hasard si Balzac écrit que la « clef de toutes les sciences est sans contredit le point d'interrogation ; nous devons la

plupart des grandes découvertes au comment ? Et la sagesse dans la vie consiste peut-être à se demander, à tout propos, pourquoi ?³⁴⁵ ».

³⁴⁵ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 271.

Bibliographie

- ARISTOTE, *The Poetics of Aristotle*, trad. par S.H Butcher, Washington, Éditions Project Gutenberg, 2008, 49 p.
- BADEL, Pierre, *Adieu*, 1982, Film. Date de consultation : 13 août 2020. En ligne : <<https://madelen.ina.fr/programme/adieu>>.
- BAILLARGER, Jules Gabriel François, *Essai sur une classification des différents genres de folie*, Paris, L'imprimerie de L. Martinet, 1854, 30 p.
- BALZAC, Honoré de, *Le colonel Chabert*, Québec, Éditions La bibliothèque électronique du Québec, 1964, 142 p.
- BALZAC, Honoré de, *Adieu*, dans : *La Comédie humaine t. X*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 971-1014.
- BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin*, dans : *La Comédie humaine t. X*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 57-294.
- BALZAC, Honoré de, *Louis Lambert*, Québec, Éditions La bibliothèque électronique du Québec, 1995, 227 p.
- BALZAC, Honoré de, *Théorie de la démarche*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2015, 96 p.
- BALZAC, Honoré de, *Les Martyrs ignorés*, Paris, Éditions Manucius, 2019, 84 p.
- BARON, Anne-Marie, « L'éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac », dans : *L'Année balzacienne*, n° 13, Paris, 2012, p. 201-211.
- BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude la médecine expérimentale*, Paris, Éditions J.B Baillièrre et Fils, 1865, 400 p.
- BERTHIER, Pierre, *La médecine mentale : des causes*, Paris, L'imprimerie de Milliet-Bottier, 1857, 119 p.
- BEVERNIS, Christa, « Balzac et Zola : sur quelques aspects de leurs théories esthétiques », dans : *Europe*, vol. 46, Paris, 1968, p. 282-286.
- BLOCH, Henriette, *Grand Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Éditions Larousse, 1991, 1062 p.
- BLY, Nelly, *Ten Days in a Mad-House; Feigning Insanity in Order to Reveal Asylum Horrors. The Trying Ordeal of the New York World's Girl Correspondent*, New York, Éditions Project Gutenberg, 2019, 118 p.

- BROCHOT, Viviane, « Le péché et la morale dans *l'Assommoir* et *Thérèse Raquin* d'Emile Zola », dans : *Initial(e)s*, vol. 20, Québec, 2005, p. 24-35.
- BROOKS, Peter, « La vertu et la terreur : *Le Moine* », dans : *Romantisme*, n° 162, Paris, 2013, p. 85-97.
- BRUYÈRE, Hélène, « Le corps humain raconté par Balzac », dans : *Départements des Echevins de la Santé et de l'Éducation*, Bruxelles, 2014, p. 3-26.
- CABANES, Jean-Louis, « Zola et le modèle bernardien », dans : *Romantisme*, n° 82, Paris, 1993, p. 83-89.
- CAÏN, Jacques, *Le Champ psychosomatique*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1990, 180 p.
- CARNÉ, Marcel, *Thérèse Raquin*, 1953, Film. Date de consultation : 4 août 2020. En ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=H0FfCrqtBy4>>.
- CHAPPEY, Jean-Luc, « Le nain, le médecin et le divin marquis folie et politique à Charenton entre le directoire et l'empire », dans : *Annales historiques de la Révolution française*, n° 374, Paris, 2013, p. 53-83.
- CONTI, Fiorenzo, Silvana Irrera Conti, « On Science and Literature : a lesson from the Bernard-Zola case », dans : *BioScience*, vol. 53, n° 9, Washington, 2003, p. 865-869.
- DEL PANTA, Elena, « Images du théâtre dans le roman balzacien », dans : *L'Année balzacienne*, n° 5, Paris, 2004, p. 101-112.
- DUBOIS, Philippe C., « Savarin/Balzac : Du goût des excitants sur l'écriture moderne », dans : *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 33, n° 1/2, Nebraska, 2004, p. 75-88.
- DUMOUCHEL, Paul, « Qu'est-ce qu'une maladie : Pinel, aliéniste et nosographe », dans : *Philosophie et psychopathologie*, vol. 33, n° 33, Québec, 2006, p. 19-35.
- ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique, *Têtes d'aliénés dessinées par Gabriel pour un ouvrage de Monsieur Esquirol relatif à l'aliénation mentale*, Paris, L'imprimerie de L. Martinet, 1818, 35 p.
- ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique, *Des établissements d'aliénés en France, et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunes*, Paris, L'imprimerie de Madame Huzard, 1819, 43 p.
- ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique, *Mélancolie*, dans : *Dictionnaire de sciences médicales*, Paris, L'imprimerie J.-B. Baillière, 1819, 197 p.
- ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, L'imprimerie J.-B. Baillière, 1838, 678 p.

- FAURE, Philippe, *Thérèse Raquin*, 2008, Adaptation théâtrale. Date de consultation : 20 août 2020. En ligne : < <https://www.dailymotion.com/video/x8f0kr>>.
- FODÉRE, François-Emmanuel, *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale, et à la législation t. I*, Paris, L'imprimerie de Crapelet, 1816, 616 p.
- FURST, Lilian R., « Zola's *Thérèse Raquin* : A Re-Evaluation », dans : *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 5, n° 3, University of Manitoba, 1972, p. 189-202.
- GEORGET, Étienne-Jean, *De la folie ou aliénation mentale*, Paris, L'imprimerie de Rignoux, 1823, 89 p.
- GIRAUD, Jean, « Terminologie du cinéma », dans : *Meta*, vol. 12, n° 4, Montréal, 1967, p. 118-124.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les souffrances du jeune Werther*, trad. par Bernard Groethuysen, Paris, Éditions Gallimard, 1973, 184 p.
- GOLDSTEIN, Jan E., *Console and Classify : The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge, Éditions Cambridge University Press, 1987, 464 p.
- GROLEAU, E. Catherine, Céline Thérien, *L'Abrégé : guide des notions littéraires*, Québec, Éditions CEC, 2015, 202 p.
- HALPERN, Bernard, « Concepts philosophiques de Claude Bernard d'après *L'Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale* », dans : *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 19, n° 2, Paris, 1966, p. 97-114.
- HOSTEIN, Hippolyte, « Théâtre de la Renaissance. Première représentation de *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes de M. Émile Zola », dans : *Le Constitutionnel*, Paris, 1873, p. 1-10.
- JULLIEN, Dominique, « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans *Adieu* de Balzac », dans : *Littérature*, n° 162, Paris, 2011, p. 24-35.
- KACZMAREK-WISNIEWSKA, Anna, « Le silence des fous chez Zola et Maupassant », dans : *Quêtes Littéraires*, n° 7, Paris, 2017, p. 73- 81.
- LANGTON, Simon, *Therese Raquin* part 1/3 BBC Drama, 1980, Mini-série. Date de consultation: 6 août 2020. En ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=IU2fFB7UGK8>>.
- LANGTON, Simon, *Therese Raquin* part 2/3 BBC Drama, 1980, Mini-série. Date de consultation: 6 août 2020. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=T95smq_cAN8>.
- LANGTON, Simon, *Therese Raquin* part 3/3 BBC Drama, 1980, Mini-série. Date de consultation: 8 août 2020. En ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=K3VcZNjLFIQ&t=1500s>>.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène, *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Éditions Les Presses de l'Université Laval, 2008, 264 p.

- LAVATER, Johann Kaspar, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer. Partie 1*, La Haye, L'imprimerie de La Haye, 1781, 335 p.
- LEE, Scott, « Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu* », dans : *Études françaises*, vol. 37, n° 2, Montréal, 2001, p. 181-202.
- LEPELLETIER, Edmond, *Émile Zola : sa vie, son œuvre*, Paris, Éditions Mercure de France, 1908, 483 p.
- LEVER, Maurice, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Éditions Fayard, 2003, 912 p.
- LE YAOUANC, Moïse, *Introduction à Adieu*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 963-972.
- LE YAOUANC, Moïse, *Notes et variantes d'Adieu*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 1764-1780.
- LICHTLÉ, Michel, « La « Pathologie de la Vie Sociale » selon Balzac », dans : *L'Année Balzacienne*, n° 17, Paris, 2016, p. 197-220.
- LOUBIER, Pierre, « Balzac et le flâneur », dans : *L'Année balzacienne*, n° 2, Paris, 2001, p. 141-166.
- LUTES, Jean Marie, « Into the Madhouse with Nellie Bly: Girl Stunt Reporting in Late Nineteenth-Century America », dans : *American Quarterly*, vol. 54, n° 2, Baltimore, 2002, p. 217-253.
- MAYER-ROBIN, Carmen, « Framed ! Fact, Fiction, and Frame Tale in Adaptations of Zola's *Thérèse Raquin* », dans : *Romance Studies*, vol. 28, n° 3, Alabama, 2010, p. 158-168.
- MCLENDON Wendell E., « Red on Gray : *Thérèse Raquin* », dans : *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 19, n° 2, Nebraska, 1991, p. 304-316.
- MESMIN D'ESTIENNE, Jeanne, « La maison de Charenton du XVII^e AU XX^e siècle : construction du discours sur l'asile », dans : *Revue d'histoire de la protection sociale*, n° 1, Paris, 2008, p. 19-35.
- MEYER, Philippe, « L'antipsychiatrie, ou la mort dans l'âme », dans : *Esprit*, n° 406, Paris, 1971, p. 207-225.
- MILLER, Henry, « Balzac et son double », trad. par Odette de Mourgues, dans : *Esprit*, vol. 12, n° 162, Paris, 1949, p. 891-917.
- MITTERAND, Henri, *Introduction à Thérèse Raquin*, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 1970, p. 11-34.
- MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, Paris, L'imprimerie L. Martinet, 1855, 48 p.

- MURAT, Laure, *La maison du Docteur Blanche (les aventures de la connaissance)*, Paris, Éditions JC Lattès, 2001, 424 p.
- MURA-BRUNEL, Aline, « Qui est-elle ? Enjeux romanesques d'une étude philosophique : *Adieu* », dans : *L'Année balzacienne*, n° 7, Paris, 2006, p. 39-53.
- NIKOLAEVA, Viktoria, « Le cinéma, vocabulaire thématique », dans : *L'Université pédagogique de Moscou*, Moscou, 2010. p. 1-9.
- OUELLETTE, Annik-Corona, Alain Vézina, *Le vampire : anthologie des textes fondateurs*, Montréal, Éditions Chenelière Éducation, 2014, 244 p.
- OULAÏ (DOUA), Monné Caroline, « La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne », dans : *Romanica Silesiana*, vol. 11, n° 1, Katowice, 2016, p. 187-197.
- PARANT, Victor, *La raison dans la folie*, Paris, Éditions Édouard Privat Imprimeur-Libraire, 1888, 436 p.
- PINEL, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, Paris, L'imprimerie J. Ant Brosson, 1809, 498 p.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emanuelle, « Marge dans la marge ou le théâtre de Sade à Charenton comme théâtre de société », dans : *CÉRÉDI*, n° 19, Paris, 2017, p. 1-14.
- POQUET DU HAUT-JUSSÉ, Barthélemy Amédée, « Revue sur la *Nosographie de l'humanité balzacienne* de Moïse Le Yaouanc », dans : *Annales de Bretagne*, n° 2, Rennes, 1960, p. 193-194.
- PRIOUX, Virginie, « Les Rougon-Macquart, un peu, beaucoup, passionnément... à la folie ! », dans : *часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, n° 14, Belgrade, 2014, p. 205-220.
- QUÉTEL, Claude, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Tallandier, 2012, 619 p.
- RENAUDIN, Louis-François-Émile, *Études médico-psychologiques sur l'aliénation mentale*, Paris, Éditions J.-B. Baillière, 1854, 808 p.
- RIGOLI, Juan, « L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac) », dans : *Littérature*, n° 109, Paris, 1998, p. 3-19.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Rêveries du promeneur solitaire*, Genève, Éditions B.F, 1782, 226 p.
- SAMUELS, Maurice, « Realizing the Past : History and Spectacle in Balzac's *Adieu* », dans : *University of California Press : Journals Division*, Californie, 2002, p. 82-99.
- STRATTON, Charlie, *In Secret*, 2013, Film. Date de consultation: 5 août 2020. En ligne: <<https://ww1.put-locker.com/in-secret/>>.

- SUEUR, Laurent, « La fragile limite entre le normal et l'anormal : lorsque les psychiatres français essayaient, au XIX^e siècle, de reconnaître la folie », dans : *Revue Historique*, Paris, 1994, p. 31-51.
- SUEUR, Laurent, « The survival of ancient medicine in modern French psychiatry », dans : *History of Psychiatry*, n° 6, New York, 1995, p. 493-501.
- VASAK, Anouchka, « Théâtre et thérapie de la maladie mentale (France 1790-1815) », dans : *Romanica Wratislaviensia*, vol. 67, Wrocław, 2020, p. 213-225.
- VASSEROT, Liliane, *Étude sur Thérèse Raquin*, Paris, Éditions Ellipses, 2019, 110 p.
- VERRET, Arnaud, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS – III, 2015, 714 p.
- VILA, C. Anna, Ronan Y. Chalmin, « Malade de son génie : raconter les pathologies des gens de lettres, de Tissot à Balzac », dans : *Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle*, n° 47, Paris, 2015, p. 55-71.
- WATROBA, Maria, « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », dans : *Romantisme*, n° 95, Paris, 1997, p. 17-28.
- ZARIFIAN, Édouard, *Les Jardiniers de la folie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, 295 p.
- ZARIFIAN, Édouard, *Une certaine idée de la folie*, Paris, Éditions de l'Aube, 2001, 116 p.
- ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin : drame en 4 actes*, Paris, Éditions Librairies-Éditeurs, 1873, 146 p.
- ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Éditions G. Charpentier, 1880, 416 p.
- ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 1970, 253 p.