

Anna Kaczmarek

La fantaisie romantique et la loupe naturaliste : deux images littéraires de la névrose au XIXe siècle

Annales Neophilologiarum nr 7, 43-57

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA KACZMAREK*

Uniwersytet Opolski

LA FANTAISIE ROMANTIQUE ET LA LOUPE NATURALISTE : DEUX IMAGES LITTÉRAIRES DE LA NÉVROSE AU XIX^E SIÈCLE

1. Un sujet littéraire excellent

L'hystérie ! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante [...], se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès?

écrivait en 1869 Charles Baudelaire¹. En effet, les troubles nerveux auxquels sont soumis de nombreux personnages littéraires constituent un motif récurrent dans l'histoire littéraire en général, et tout particulièrement dans celle du XIX^e siècle. Les causes en sont multiples.

Premièrement, ce siècle hétérogène est celui lors duquel deux esthétiques complètement opposées se sont succédées : l'une, d'essence romantique, marquait une prédilection pour le fantastique et la spiritualité, privilégiant – si l'on se sert de la célèbre formule du poète polonais Adam Mickiewicz – « le sentiment et la foi »

* Anna Kaczmarek, romanistka, adiunkt w Katedrze Kultury i Języka Francuskiego Uniwersytetu Opolskiego.

¹ Ch. Baudelaire, « Madame Bovary » par Gustave Flaubert, [in :] *Œuvres complètes*, vol. III – *Art romantique*, XVI - *Critiques littéraires*, Calmann-Lévy, Paris 1885, p. 419. Traducteur, entre autres, des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, dans lesquelles de mystérieuses maladies de nerfs constituent souvent le nœud d'intrigue, il est particulièrement bien placé pour prononcer cette opinion.

comme outils servant à saisir la réalité ; tandis que l'autre, fondée sur l'empirisme et le rationalisme propres à l'approche positiviste, cherchait à établir sa vision du monde sur « la loupe et l'œil du savant »². Par conséquent, l'« halluciné » romantique et le « cas clinique » positiviste de maladie nerveuse apparaîtront comme pile et face d'une même image, perçue dans deux perspectives différentes. Ensuite, le XIX^e siècle, et surtout sa seconde moitié, est témoin d'un développement hors pair de la médecine, et notamment de la psychiatrie, ce qui mettra fin aux anciens préjugés concernant l'étiologie des troubles mentaux. Enfin, c'est un siècle pendant lequel la bourgeoisie, obsédée par l'angoisse de dégénérescence qui avait autrefois chassé l'aristocratie de la scène de l'Histoire et qui la menace à son tour, cherche à comprendre comment fonctionne le corps, cette machine à transmettre les gènes, véhiculant tous les mystères de l'hérédité. Ainsi, esthétique, science, obsession : autant de raisons pour que les personnages de « détraqués », de « névrosés » et de demi-fous ne quittent pas les pages des livres, aussi bien dans le domaine de la science que dans celui des belles lettres.

2. Détraquement, névrose, hystérie : des anciens mythes à l'explication scientifique

Depuis l'Antiquité, les maladies de nerfs ont été associées vaguement au sexe féminin en tant que tel, et ensuite – plus précisément – à l'utérus. C'est en effet chez Platon déjà que nous rencontrons le fantasme qui fait de la névrose³ un « mal d'utérus ambulante », fantasme qui sera promis à une longue vie et deviendra une des obsessions de l'imaginaire du XIX^e siècle :

Chez les femmes, ce qu'on appelle matrice ou utérus est un animal au-dedans d'elles [...] ; et lorsqu'il erre partout dans le corps [*sic*], il obstrue les passages du souffle, il interdit la respiration, il jette en des angoisses extrêmes et provoque d'autres maladies de toutes sortes⁴.

² Il s'agit du célèbre vers de la ballade *Romantyczność* : « Czucie i wiara silniej mówią do mnie niż mędrca szkiełko i oko » (« Le sentiment et la foi me parlent davantage que la loupe et l'œil du savant » ; c'est nous qui traduisons).

³ Le terme d'« hystérie » ne se répand vraiment qu'avec les travaux de Charcot à la fin des années 1880. Avant, faute de compréhension du phénomène, la médecine et la littérature utilisent les mots « détraquement » ou « névrose ». À cette étape de notre réflexion, nous gardons ce vocabulaire en vigueur à l'époque.

⁴ Platon, *La Timée*, cité d'après : A. Lefèvre, *De l'hystérie à la sexualité féminine. Une étude psychanalytique*, L'Harmattan, Paris 2000, p. 130.

En effet, faute d'étiologie, on « n'aura presque jamais cessé de nommer le féminin comme culpabilité »⁵, et le « détraquement » nerveux deviendra une conséquence logique de la sensibilité féminine, suite à laquelle la raison se trouve constamment menacée par les passions qui s'enracinent dans le corps. Selon l'idée que « la surface corporelle vient à rendre visible des mouvements de l'âme »⁶, la femme n'est pas capable de maîtriser les violentes pulsions émotionnelles qui agitent son intérieur : « la femme est faite pour sentir, et sentir, c'est presque l'hystérie »⁷.

Ce vieux cliché se porte toujours bien à l'époque des Lumières : Diderot lui-même écrit dans son *Essai sur les femmes* que la femme porte « au-dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle et suscitant dans son imagination les fantômes de tout espèce »⁸. La névrose est donc toujours une maladie féminine par excellent : « L'amour, la jalousie, la colère [sont] portées par les femmes à un excès que l'homme n'éprouve point »⁹. Plus tard, Balzac n'échappera pas non plus à l'emprise de ce stéréotype, en constatant dans sa *Physiologie du mariage* que « [l]es femmes sont constamment les dupes ou les victimes de leur excessive sensibilité »¹⁰.

Avec l'arrivée du romantisme, cette « hypersensibilité », méprisée pendant longtemps, non seulement sera réhabilitée, mais, en plus, se répandra sur les deux sexes. Ainsi, cette période constituera le vrai coup d'envoi d'une « littérature névrotique ». Depuis le jeune Werther de Goethe, le romantisme présente toute une gamme de personnages de névrosés, de mélancoliques, souffrant des diverses variantes du « mal de l'existence ». La névrose prend alors un aspect mystérieux, présente des symptômes effrayants et incompréhensibles qui laissent d'emblée deviner que la mort du malade est inévitable. Le malheureux et son entourage plongent dans une ambiance sinistre et funeste dans laquelle les vivants et les fantômes se ressemblent. Donnons une fois encore la parole à Balzac, ce réaliste

⁵ G. Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris 1982, pp. 70–71.

⁶ Ibidem, p. 51.

⁷ J. Decottignies, *L'hystérique ou la femme intéressante : poétique de la crise*, [in :] *Mythologie et physiologie du corps féminin*, Université Charles de Gaulle – Lille III, P. U. de Lille, 1989, p. 21.

⁸ D. Diderot, *Sur les femmes*, cité d'après : E. Badinter, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, éd. Odile Jacob, Paris 1986, p. 208.

⁹ Ibidem.

¹⁰ H. de Balzac, *Physiologie du mariage*, Méditation XXVI, Marescq, Paris 1832, p. 59.

contemporain aux romantiques, qui décrit une « névrosée » romantique en termes suivants :

Les affections romantiques sont douces et plaintives comme les ballades chantées en Écosse parmi les brouillards. Elles sont pâles comme des jeunes filles déportées au cercueil par la danse ou par l'amour. Elles sont éminemment élégiaques, c'est toute la mélancolie du Nord [...] [U]ne jeune blonde, à la peau blanche, sera [le génie] des névroses romantiques¹¹.

Il faut cependant remarquer que les symptômes de la maladie se déclinent selon le sexe du malade : comme l'a mentionné Baudelaire, les troubles nerveux des femmes prennent une forme très physique, celle d'une « boule ascendante et asphyxiante », tandis que, chez les hommes, ils relèvent plutôt de la psychologie, combinant étrangement un manque d'énergie et une faiblesse physique avec la propension à des comportements considérés comme excessifs et anormaux.

Il faudra attendre Jean-Martin Charcot, le plus célèbre psychiatre du XIX^e siècle (« aliéniste » en langage de l'époque), pour que la névrose soit démythifiée et enfin qualifiée de « vraie » maladie. C'est de ses rapports médicaux que s'inspireront largement les naturalistes, soucieux d'objectivité et de la « vérité scientifique » de leurs écrits. Charcot rejettera définitivement le terme de « détraquement » et distinguera la *névrose* (troubles psychiques sans lésion organique démontrable ; le sujet reste conscient de sa souffrance psychique et vit dans la réalité) et l'*hystérie* à proprement parler dont il donne la définition suivante :

[L]'hystérie est un état pathologique du système nerveux, commun aux deux sexes, entraînant des troubles intellectuels, des sensations anormales, des contractures, des paralysies, des convulsions ou des accidents paroxystiques [...] présentant les signes particuliers permanents, les *stigmates de l'hystérie*. [...] On observe ainsi, chez les personnes souffrant de l'hystérie, des troubles de la parole ou de la sensibilité, des crises pseudo-épileptiques ou des états cataleptiques qui ressemblent à des comas. Le point de départ de toute hystérie est une idée fixe, obsédante¹².

Charcot est ainsi le premier scientifique à ôter à l'hystérie le caractère mythique et confus d'un mal uniquement féminin. Il ne se libère pourtant pas tout à fait du stéréotype : en expliquant les causes de l'hystérie, il souligne que les

¹¹ Ibidem p. 62.

¹² A. Lefèvre, op.cit., p. 132–133.

femmes en souffrent plus souvent que les hommes. La langue quotidienne reflète d'ailleurs cette disparité, en réservant le terme d'« hystériques » aux femmes, tandis que les hommes manifestant les symptômes des troubles nerveux sont plutôt qualifiés de « névrosés ». Étant donné cette distinction, il serait intéressant de regarder de plus près un homme « névrosé » et une femme « hystérique ».

3. Edgar Allan Poe et le portrait romantique d'un « névrosé »

Les Nouvelles Histoires extraordinaires : tel est le titre donné par son traducteur, Charles Baudelaire, à l'édition française (1857) d'un recueil de nouvelles d'Edgar Allan Poe. S'il est vrai que l'esthétique romantique place souvent l'homme dans une perspective inhabituelle, irréaliste, onirique pour mieux comprendre ses réactions psychologiques, il faut avouer que Poe, l'une des figures principales du romantisme américain, en serait un maître incomparable. La brièveté et la concision intérieure de ses nouvelles, combinées avec la richesse de leur contenu dans lequel la frontière entre le normal et le pathologique, le réel et l'imaginaire, la vie et la mort est souvent invisible, fait d'elles des histoires « extraordinaires » dans tous les sens du terme. Leurs héros sont souvent soumis aux sentiments de peur, de fatalité et de culpabilité qui, dépassant les cadres de l'ordinaire et se manifestant dans leurs comportements bizarres, font d'eux des névrosés, voire des demi-fous.

Tel est justement le cas dans *La Chute de la Maison Usher* (1839), considérée comme une des nouvelles les plus célèbres de son auteur. Son personnage principal, Roderick Usher, souffre d'une maladie inconnue qui « avait longtemps bafoué la science de ses médecins » (CMU, 95) et qui se manifeste entre autres par une hyper-activité des sens et une grande anxiété. Chez Roderick, la maladie laisse des traces physiques, mais son symptôme principal est l'état mental du personnage, dans lequel la maladie trouve son origine : Roderick, qui est, pour l'essentiel, un hypocondriaque, est malade car il s'attend à être malade, vu l'histoire de sa famille : « C'était, disait-il, un mal de famille, un mal constitutionnel, un mal pour lequel il désespérait de trouver un remède »¹³.

¹³ E.A. Poe, *La Chute de la Maison Usher*, traduit par Ch. Baudelaire, Paris, A. Quantin, 1884, p. 93. Toutes les citations de cette nouvelle, marquées dans le texte (CMU, numéro de la page), renvoient à cette édition.

Ainsi, au début de l'histoire, qui commence par l'arrivée du narrateur (dont l'identité n'est pas connue au lecteur) dans la Maison Usher, suite à une lettre pleine de désespoir et d'angoisse que Roderick Usher lui avait adressée, on voit tout de suite que le maître de la maison se trouve dans un état qui provoque chez son invité « un sentiment moitié de pitié et moitié d'effroi » (CMU, 86). Il paraît tellement changé que le narrateur, qui le connaît bien, a du mal à le reconnaître. Certes, selon ses propres paroles, « sa physionomie [celle de Roderick] avait toujours été remarquable » (CMU, 86) ; et, effectivement, la manière de la décrire laisse apparaître des formules curieuses qui créent, dans l'esprit du lecteur, un portrait bien singulier :

Un teint cadavéreux, – un œil large, liquide et lumineux au-delà de toute comparaison, – des lèvres un peu minces et très pâles, mais d'une courbe merveilleusement belle, – un nez d'un moule hébraïque, très délicat, mais d'une ampleur de narines qui s'accorde rarement avec une pareille forme, – un menton d'un modèle charmant, mais qui, par un manque de saillie, trahissait un manque d'énergie morale, – des cheveux d'une douceur et d'une ténuité plus qu'arachnéennes, – tous ces traits, auxquels il faut ajouter un développement frontal excessif, lui faisaient une physionomie qu'il n'était pas facile d'oublier (CMU, 86–87).

En effet, ce qui frappe dans cette description – qui comprend d'ailleurs tous les traits classiques d'un « halluciné » romantique, tels la pâleur, l'éclat particulier des yeux, les longs cheveux en désordre –, c'est la permanence d'antithèses qui la construisent : chaque partie de cette longue phrase contient la conjonction de concession *mais*, qui unit, au sein d'un même énoncé, des traits contradictoires. Quand les premières caractéristiques sont négatives, on y ajoute aussitôt un contraire positif (ainsi, les lèvres d'Usher sont « un peu minces et très pâles, mais d'une courbe merveilleusement belle »), et lorsque, au contraire, le narrateur ose qualifier un trait du visage de son ami de manière positive (« un menton d'un modèle charmant »), celui-ci prend immédiatement un sens péjoratif (« trahissait un manque d'énergie morale »). En plus, dans la description du visage de Roderick, tout semble irréel, exagéré par l'emploi constant des superlatifs (« au delà de toute comparaison », « merveilleusement belle ») qui rend très juste la présence de l'adjectif « excessif » vers la fin du paragraphe. Les autres adjectifs utilisés, comme « cadavéreux » ou « arachnéen », placent d'emblée le personnage du côté de la mort plutôt que dans le monde des vivants : le premier évoque la lividité et la pâleur propres au cadavre, le second – par la signification symbolique de l'araignée qu'il véhicule – renvoie en même temps à la fragilité

de l'équilibre mental qu'il est facile de briser comme une toile d'araignée, et à l'image archétypique de la mort qui, comme une araignée au fond de son piège, attend sa victime, sûre que celle-ci ne pourra pas lui échapper. L'araignée et sa toile font d'ailleurs partie de l'ensemble classique d'accessoires nécessaires pour la mise en scène d'une histoire d'horreur. De plus, à présent, suite à la maladie mystérieuse qui ronge Usher, sa pâleur devient « spectrale », son œil a un « éclat miraculeux » qui épouvante l'invité, et ses longs cheveux tombent en un « étrange tourbillon aranéux » sur le visage du malade dans lequel il serait difficile de trouver « rien qui rappelât la simple humanité » (CMU, 87–88).

Ainsi, de par son physique même, Roderick Usher est un être hors du commun : quoique physiquement vivant, le protagoniste prend les allures d'un demi-mort, d'un enterré vif, évoquant ainsi une des obsessions de Poe – le fantasme universel d'un enterrement avant terme ; selon l'anthropologue Louis-Vincent Thomas, le XIX^e siècle marquerait l'acmé de cette peur appelée « taphophobie »¹⁴. Elle est incarnée mieux encore par le personnage de Madeline, sœur jumelle de Roderick : elle aussi est malade, tombant dans des états de transes cataleptiques. Plus proche encore de la mort que son frère, apparaissant une seule fois et ayant les allures d'une revenante, elle « cédait [...] à la puissance écrasante du fléau » qui se manifeste, chez elle, par « une apathie fixe, un épuisement graduel de sa personne, et des crises fréquentes, quoique passagères » (CMU, 95). La mort proche de Madeline agrandit davantage la « singulière mélancolie » de Roderick et en constitue la seule raison explicable.

Dès le début de la scène de la première rencontre d'Usher avec le narrateur, on est surpris et inquiet par l'agitation nerveuse du propriétaire de la Maison Usher, par l'alternance des moments d'excitation extrême et des accalmies qui se succèdent sans que l'invité ait le temps de s'adapter à ces changements successifs. Voici comment le narrateur décrit l'état singulier de son hôte :

Son action était alternativement vive et indolente. Sa voix passait rapidement d'une indécision tremblante, – quand les esprits vitaux semblaient entièrement absents, – à cette espèce de brièveté énergique, – à cette énonciation abrupte, solide, posée et sonnante le creux ; à ce parler guttural et rude, parfaitement balancé et modulé, qu'on peut observer chez le parfait ivrogne ou l'incorrigible mangeur d'opium pendant les périodes de leur plus intense excitation (CMU, 89).

¹⁴ L.-V. Thomas, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, éd. Complexe, Paris 1980, passim.

Certes, cet état d’Usher peut s’expliquer, dans une certaine mesure, par l’histoire de sa famille « qui s’était distinguée depuis une temps immémorial par une sensibilité particulière de tempérament » (CMU, 91). Cependant, chez lui, cette « simple affection nerveuse », comme le personnage l’appelle ironiquement, se manifeste par « une foule de sensations extranaturelles » qu’il n’arrive pas à supporter ; Usher souffre

d’une acuité morbide des sens ; les aliments les plus simples étaient pour lui les seuls tolérables ; il ne pouvait porter, en fait de vêtements, que certains tissus ; toutes les odeurs de fleurs le suffoquaient ; une lumière, même faible, lui torturait les yeux ; et il n’y avait que quelques sons particuliers, c’est-à-dire ceux des instruments à corde, qui ne lui inspirassent pas d’horreur (CMU, 93).

Mais ce qui tourmente le plus le malade, c’est la conviction que sa maladie le mènera bientôt, d’abord à la folie complète, et puis à la mort ; curieusement, n’ayant pas peur de la mort elle-même, il tremble pourtant devant l’idée que « le moment viendra où la vie et la raison [l]’abandonneront à la fois, dans quelque lutte inégale avec le sinistre fantôme, – LA PEUR ! » (CMU, 93). Ainsi, la maladie nerveuse d’Usher prend la forme d’une « peur de la peur », d’une obsession du néant qui se manifeste non dans la peur du moment même du passage, mais dans celui de son attente. Dans les deux fragments cités ci-dessus, l’ombre funeste reste constamment présente, autant dans le rythme saccadé des phrases que dans le vocabulaire (« absents », « creux », « morbide », « suffoquaient »).

La prophétie sinistre d’Usher se réalisera, et doublement, voire triplement : sa folie grandissante le poussera à enterrer vivante sa sœur, tombée dans une de ses catalepsies ; lui-même mourra à la vue de Madeline sortie de sa tombe dans un dernier paroxysme d’agonie ; et la Maison Usher, décrite par le narrateur comme une personne (« les fenêtres semblables à des yeux sans pensée », CMU, 86) et semblant accumuler dans ses murs la mélancolie et la décadence de la famille, agonisera avec ses derniers héritiers : « Il se fit un bruit prolongé, un fracas tumultueux [...], – et l’étang profond et croupi placé à mes pieds se referma tristement et silencieusement sur les ruines de la *Maison Usher* » (CMU, 108).

Usher et sa sœur sont deux névrosés romantiques modèles. Tous les deux se soumettent passivement à leur maladie, sans essayer d’y remédier. Le caractère héréditaire de cette maladie étrange en fait d’ailleurs une fatalité, un sort effrayant et inévitable, et il se forme comme un cercle vicieux entre ses causes et ses conséquences : les Usher sont malades, car ils ont peur de ce qui doit

incontournablement venir, et toutes les prévisions lugubres se réalisent à cause de la maladie. Roderick augmente encore ses souffrances, aiguissant les sensations douloureuses par la récitation du poème du « Palais hanté » et chargeant sa conscience du crime de la mise en tombe de Madeline vivante. Si l'on y ajoute la narration à la première personne, donnant au texte la valeur du « témoignage personnel », et le décor funèbre, sentant la mort, on ne pourrait mieux dépeindre une « belle horreur » censée effrayer les foules.

4. Émile Zola et l'image « clinique » d'une femme hystérique

La femme étant, selon les idées du XIX^e siècle, une éternelle malade qui, par sa nature fragile et complexe, est en proie à toutes sortes de maux, il est inévitable que l'hystérie « ravage la classe bourgeoise »¹⁵, selon l'observation du grand maître du naturalisme, Émile Zola. La jeune fille bourgeoise, particulièrement sensible à toutes sortes de délabrements nerveux pendant la période de puberté mal vécue, souvent maladivement pudique grâce à son éducation « honnête », devient souvent une « détraquée », une « créature au sang appauvri, aux nerfs exaspérés »¹⁶.

C'est justement à la maladie nerveuse d'une femme que le lecteur aura affaire dans la série romanesque zolienne intitulée *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Le premier roman du cycle, *La Fortune des Rougon* (1871), met en scène le personnage d'Adélaïde Fouque, petite bourgeoise de Plassans, atteinte d'une névrose qui lui vient de son père, mort fou dans un asile. Sujette à des crises nerveuses et à des convulsions, elle montre une incompatibilité totale avec le monde extérieur. Après une vie passionnée mais malheureuse, elle sombre définitivement dans la folie et est enfermée à son tour dans un asile.

La crise d'hystérie étant primordiale pour la théorie de l'hérédité zolienne, la maladie d'Adélaïde est, comme celle des personnages de Poe, une « fêlure » héréditaire. Sa vision est pourtant tout à fait différente. Il serait difficile de mesurer l'impact exact des travaux du psychiatre Charcot sur les écrits de Zola ; il faut pourtant souligner que l'écrivain y intègre le savoir médical par l'élabora-

¹⁵ E. Zola, *L'adultère dans la bourgeoisie*, [in :] idem, *Chroniques et Polémiques*, t. XIV, Tchou éd., 1969, p. 532.

¹⁶ Ibidem.

tion d'une symptomatologie littéraire, s'identifiant en quelque sorte au médecin, et c'est sans doute en tant que scientifique qu'il s'exprime, en constatant que « d'après les derniers travaux des physiologistes et des médecins, l'hystérie est [...] un diminutif de l'épilepsie, [...] une perturbation nerveuse qui se produit le plus souvent héréditairement [...] et qui pervertit surtout les sentiments et les passions »¹⁷. Si l'objectif des romantiques décrivant les troubles mentaux avait été d'émouvoir le lecteur, de l'effrayer même par les germes de la folie que l'homme porte en lui-même et qui peuvent facilement l'anéantir, Zola désire surtout décrire un « cas » médical, montrer un personnage qui, pour des raisons d'essence physiologique, n'a pas le choix, et de faire surgir les questions relatives à ce non-choix : autant dire que le romancier tente d'« écrire pour guérir ».

En effet, jeune fille, Adélaïde Fouque était déjà

une grande créature, mince, pâle, aux regards effarés, d'une singularité d'allures qu'on put prendre pour de la sauvagerie tant qu'elle resta petite fille. Mais, en grandissant, elle devint plus bizarre encore : elle commit certaines actions que les plus fortes têtes du faubourg ne purent raisonnablement expliquer, et, dès lors, le bruit courut qu'elle avait le cerveau fêlé comme son père¹⁸.

On voit que certains éléments de la description physique de la jeune fille (dont le patronyme contenant l'adjectif *fou* est bien significatif) semblent faire écho à celle des personnages de Poe : comme les Usher, Adélaïde est « grande, mince, pâle » et son regard trahit son manque d'équilibre. Cependant, elle se distingue de Roderick et de Madeline, tous les deux apathiques, indolents et craignant toute émotion forte, par une certaine énergie suggérée par le mot « sauvageries ». Dans le faubourg où elle vit, des rumeurs concernant son état mental courent sans que personne s'intéresse vraiment à son caractère étrange. Tant qu'elle est enfant, l'aide ne vient pas, car, selon les idées de l'époque, ses « bizarreries » disparaîtront toutes seules une fois la jeune fille mariée, le mariage étant censé calmer tous les troubles de l'« âge ingrat » de la puberté. Or, dans le cas de Mlle Fouque, mariée à dix-huit ans, le changement d'état civil n'entraîne pas d'amélioration en ce qui concerne son esprit « fêlé » :

En devenant femme, Adélaïde était restée la grande fille étrange qui passait à quinze ans pour une sauvage ; non pas qu'elle fût folle, ain-

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ É. Zola, *La Fortune des Rougon*, Fasquelle, Paris 1979, p. 59. Toutes les citations de ce roman, marquées dans le texte (FR, numéro de la page), renvoient à cette édition.

si que le prétendaient les gens du faubourg, mais il y avait en elle un manque d'équilibre entre le sang et les nerfs, une sorte de détraquement du cerveau et du cœur, qui la faisait vivre en dehors de la vie ordinaire, autrement que tout le monde. Elle était certainement très naturelle, très logique avec elle-même ; seulement sa logique devenait de la démente pure aux yeux des voisins (FR, 63).

Si la Maison Usher a été un vrai royaume de Thanatos dont l'ambiance funèbre et pleine d'épouvante empoisonne ses habitants et leur invité, l'héroïne zolienne, elle, semble placée sous le signe d'Éros. Devenue veuve après un an à peine de vie conjugale, elle devient amoureuse folle d'un bandit, braconnier et contrebandier, avec qui elle vit ouvertement sans se soucier de son opinion. Cette relation révèle sa sexualité ardente, considérée, conformément à la morale de l'époque, comme le signe le plus visible de son « détraquement » : si elle possède un tempérament « hypotonique »¹⁹, elle a pourtant des « besoins d'amour », des « ardeurs voluptueuses », des « âpres désirs » suite auxquels elle « aim[e] avec une brutalité de louve » Macquart, « cet homme nécessaire à sa vie » (FR, 186-188). Zola fait ainsi allusion à l'ancien cliché reliant les dérèglements nerveux et la sexualité excessive : au Moyen Age et à la Renaissance, l'utérus – source mythique de la névrose – était considéré comme siège de pensées indécentes et de désirs interdits, ce qui permettait de mettre un signe d'égalité entre la névrose et le « penchant à la luxure »²⁰ qu'on prétendait caractéristique pour les femmes névrosées.

La jeune femme a trois enfants, un légitime et deux bâtards, nés de sa relation avec le braconnier ; la maternité déchaîne chez elle les symptômes somatiques de sa névrose : elle est sujette à des crises nerveuses violentes qui apparaissent après son premier accouchement et reviennent périodiquement tous les deux ou trois mois. La médecine de l'époque restant perplexe en ce qui concerne le traitement de cette maladie, « les médecins qui furent consultés répondirent qu'il n'y avait rien à faire, que l'âge calmerait ces accès. [...] Ces secousses répétées achevèrent de la détraquer » (FR, 63). Elle finit par « manqu[er] absolument du sens pratique de la vie. La valeur exacte des choses, la nécessité de l'ordre lui échappaient » (FR, 65).

¹⁹ P. Carles et B. Desgranges, *Émile Zola ou le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus*, [in :] *Les Cahiers Naturalistes*, XLI, n° 69, 1995, p. 17.

²⁰ Cf. P. Dybel, *Zagadka „drugiej plci”*. *Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006, s. 164–165.

Les phases successives de la maladie d'Adélaïde sont décrites – à la troisième personne, grâce à quoi le texte est censé être plus « objectif » – avec un grand soin de détails qui trahit les lectures du romancier. En effet, dans certains passages, Zola semble avoir simplement recopié les notes prises lors des célèbres « leçons du mardi » de Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière. Charcot pratiquait en effet une description méthodique de la crise d'hystérie ; la première décennie de ses travaux aura abouti à la publication, entre 1877 et 1880, de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, composée de trois volumes successifs, rassemblant dessins et photographies auxquelles sont associées des observations. Le passage ci-dessous aurait pu venir aussi bien des notes de l'écrivain que des dossiers du psychiatre :

Des crises nerveuses passaient, comme des courants électriques, [...] la galvanisaient et lui rendaient pour une heure une vie atroce d'intensité. Elle demeurait sur son lit, rigide, les yeux ouverts ; puis des hoquets la prenaient, et elle se débattait ; elle avait la force effrayante de ces folles hystériques, qu'on est obligé d'attacher, pour qu'elles ne se brisent pas la tête contre les murs. [...] Quand elle se relevait, stupide, elle chancelait, elle reparaisait si effarée, que les commères du faubourg disaient : « Elle a bu, la vieille folle ! » (FR, 187–188).

Ainsi, contrairement à la nouvelle de Poe, qui laissait le lecteur confus et inquiet devant un ensemble de symptômes somatiques et psychologiques incompréhensibles et inexplicables, on est ici confronté à un « cas » médical qui n'a rien de mystérieux : la maladie suit, chez le personnage zolien, l'évolution tracée et analysée par la médecine de l'époque, on peut en classer les symptômes et prévoir leurs conséquences. En effet, après le départ de ses enfants et la mort brusque d'un de ses petit-fils qu'elle avait beaucoup aimé, Adélaïde plonge définitivement dans la démence, ce qui entraîne son enfermement dans un asile, où elle vit encore pendant une vingtaine d'années et meurt « à l'âge de cent cinq ans trois mois et sept jours, d'une congestion cérébrale », comme le note scrupuleusement son autre petit-fils, le docteur Pascal²¹. Elle n'est donc pas prédestinée, comme les Usher, à une mort prématurée ; bien au contraire : figure spectrale du passé, elle survit presque à toute sa descendance, et l'âge qu'elle atteint peut bien étonner.

²¹ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Fasquelle, Paris 1977, p. 313. Toutes les citations de ce roman, marquées dans le texte (DP, numéro de la page), renvoient à cette édition.

Pourtant, ce n'est pas à une « vie » au sens plein du terme mais à une simple « existence » qu'on a affaire : pendant les dernières années de la vie de l'héroïne, « toute intelligence, tout souvenir paraît aboli en elle. Le plus souvent, elle se tait ; parfois, elle a un flot bégayé de paroles indistinctes. Elle rit, elle pleure sans motif, elle est une chose que rien n'affecte » (DP, 313). Ainsi, encore une fois, la vision zolienne s'oppose totalement à celle de Poe. Roderick Usher avait souffert d'une hyper-acuité sensorielle, ce qui faisait de lui un personnage que tout affectait, aussi bien physiquement (les sons trop aigus, les vêtements trop rudes, etc.) que psychologiquement (les fissures dans les murs du manoir figurent pour lui la faille familiale, ce qui le rend encore plus mélancolique) ; tandis qu'Adélaïde Fouque est, dès sa jeunesse, un être que rien n'affecte : sur le plan de la morale, elle se moque de l'opinion des autres qui la traitent de folle, et, sur le plan physique, elle finit par devenir totalement indifférente à toute sensation, libre même de toute pensée et vivant au jour le jour, sans avoir conscience de vivre. C'est que, contrairement à Poe qui cherchait à exercer une influence sur son lecteur, affirmant que l'humeur ou le sentiment créé par une œuvre d'art élève l'âme et constitue, de ce fait, une expérience spirituelle, Zola se veut un simple analyste, un observateur objectif et minutieux de l'« animal humain » dont il décrit un spécimen qui lui servira de maillon initial pour une chaîne d'êtres fictifs censés illustrer ses théories génétiques : « Zola est [...] fasciné par la vie du corps, par la « nuit des instincts » que la raison ne peut contrôler. Il rêve autour du sang porteur de l'hérédité, l'« effrayante hérédité », de la folie, du crime »²². Le romancier ayant bien noté dans ses dossiers préparatoires que les maladies mentales viennent surtout des mères, le dérèglement nerveux d'Adélaïde, sa « tare », circulera dans le sang des générations suivantes. C'est donc toute la logique intérieure du cycle zolien qui se met en place avec le personnage de l'aïeule hystérique qui en devient la clef de voûte.

5. Un thème, deux visions divergentes, un point commun

L'esthétique naturaliste étant *ex definitione* une esthétique anti-romantique, il est bien logique que le sujet littéraire continué qu'est la névrose se décline dif-

²² C. Becker, *Zola : le saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 2002, p. 201 et 215.

féremment selon qu'il soit véhiculé par l'une ou par l'autre approche. En ce qui concerne leurs principes essentiels, on peut même constater que les deux images de la névrose sont totalement opposées.

Ainsi, tout ce que le romantisme « démontre » pour le rendre plus mystérieux, est soumis à une tentative d'explication scientifique et objective par le naturalisme, soucieux de la véridicité et de l'extrême précision de son discours. Là donc où la littérature romantique fournissait des descriptions de maladies inconnues dont les symptômes sinistres et mystérieux créaient une ambiance mélancolique annonçant la mort proche du malade, le naturalisme s'acharne à décrire et à analyser les manifestations des maladies qu'il essaie en même temps de classer selon l'état de la science de son époque, aboutissant à des « photos faites avec des mots », à des quasi-rapports médicaux des « cas » soumis à une observation « clinique ».

Quant aux personnages eux-mêmes, les névrosés, dans les deux optiques, deviennent des êtres à part. Cependant, les mélancoliques romantiques semblent posés à califourchon entre la réalité et l'au-delà, ils ne sont ni morts ni vivants, et, souffrant d'une « acuité morbide des sens », ils voient, entendent et ressentent plus que les autres ; au contraire, les hystériques naturalistes deviennent des êtres appauvris, dépourvus d'une partie d'eux-mêmes, des gens soumis à une fatalité physiologique qui leur ôte, sinon la raison en tant que telle, du moins certaines capacités intellectuelles et morales.

On pourrait toutefois réfléchir sur une coïncidence étrange qui apparaît dans la vision de la névrose présentée par la nouvelle de Poe et par les romans de Zola : il s'agit du rôle de l'hérédité, car, dans les deux cas, le mal qui hante les personnages est un mal héréditaire. Pourquoi ? Peut-être parce que l'hérédité est – ou, du moins, était à cette époque – une vraie boîte de Pandore, pleine de mystères qui ne se laissent pas toujours contenir dans les formules scientifiques, et « les mystères du sang, les névroses, la folie, les dégénérescences, l'angoissante interrogation sur ce qui est sain ou maladif, raisonnable ou fou [...] »²³ sont capables de faire rêver aussi bien un romantique qu'un naturaliste.

²³ Ibidem, p. 215.

**ROMANTYCZNA FANTAZJA I LUPA NATURALISTY:
DWA LITERACKIE OBRAZY NEUROZY W XIX W.****Streszczenie**

Temat zaburzeń i chorób nerwowych, często określanymi wspólnym terminem „neurozy”, jest tematem powracającym w każdej epoce literackiej. Portrety bohaterów wykazujących różnego rodzaju neurotyczne zachowania różnią się w zależności od estetyki właściwej epoce, w której powstały. Artykuł ukazuje dwa przeciwstawne sposoby postrzegania neurozy w XIX w., charakterystyczne dla romantyzmu i naturalizmu. Portret bohatera romantycznego, „nawiedzonego”, ponurego, melancholijnego i cierpiącego na zespół tajemniczych objawów nieuchronnie prowadzących do śmierci, ma poruszyć, a nawet przestraszyć czytelnika. Zostaje on przeciwstawiony „klinicznej” wizji neurozy jako patologicznego stanu organizmu, właściwej naturalizmowi. Konsekwencją leżącego u jego podstaw postulatu obiektywizmu i naukowej prawdy jest ukazanie, w formie niemal medycznego raportu, obrazu chorego „zwierzęcia ludzkiego”.

Słowa kluczowe: neuroza, Poe, Zola, romantyzm, naturalizm.

**THE ROMANTIC FANTASY AND THE EYE-GLASS OF A NATURALIST:
TWO LITERARY IMAGES OF NEUROSIS IN THE 19TH CENTURY****Abstract**

The subject of mental troubles and diseases, often covered by the common term of ‘neurosis’, occurs in the literature of all times. The portraits of characters showing various kinds of neurotic behaviour differ according to the aesthetics of the period of their creation. The paper shows two opposite ways of perceiving neurosis in the 19th century, characteristic for the Romanticism and the Naturalism. The portrait of a romantic hero, “hallucinated”, gloomy and melancholic, suffering from a couple of mysterious symptoms leading unavoidably to death, should touch or even frighten the reader. It is opposed to a “clinical” vision of neurosis as a pathological condition of the organism. A consequence of the postulate of objectivity and scientific truth involved by the Naturalism is a medical-report-like description of a “human animal” while ill.

Keywords: neurosis, Poe, Zola, Romanticism, Naturalism.