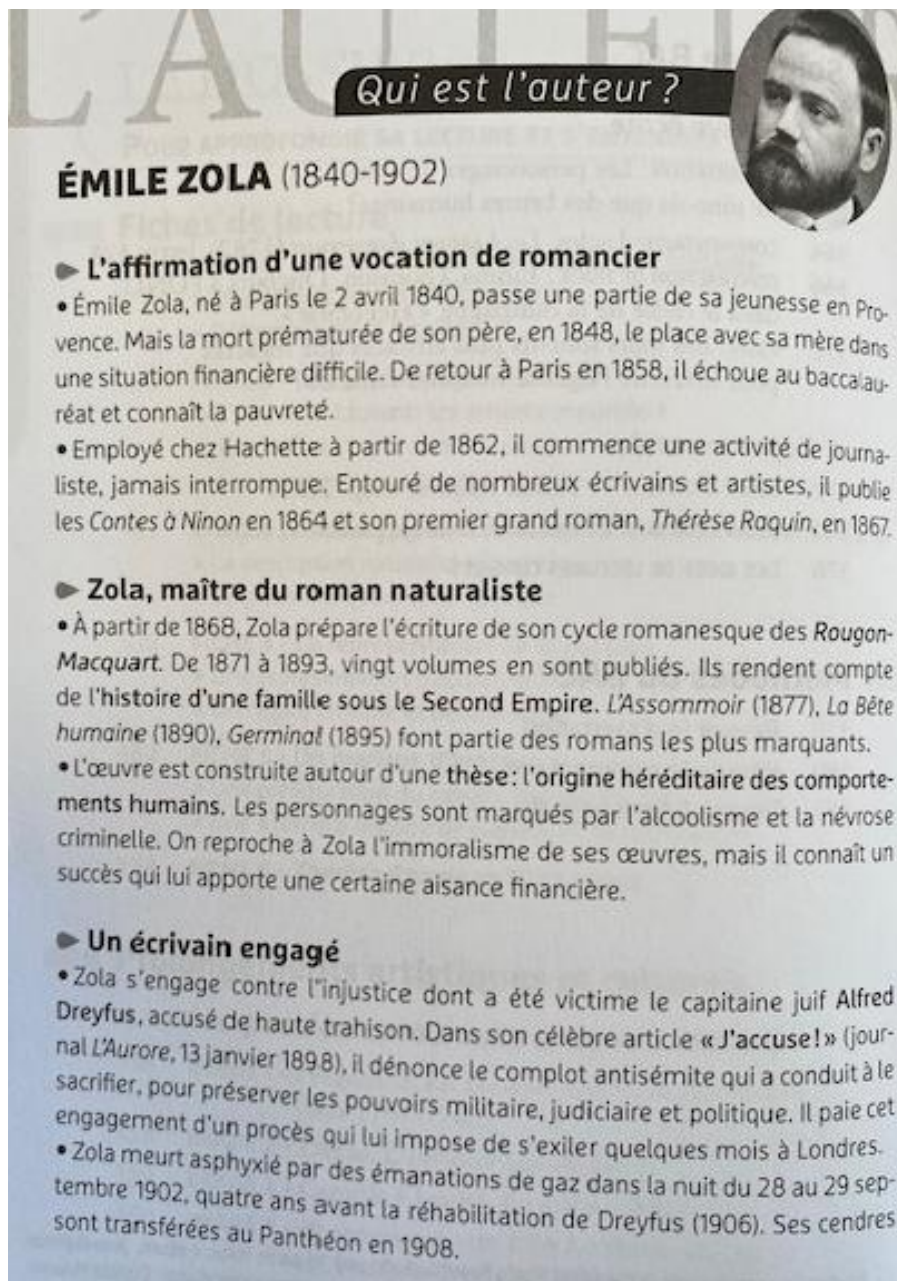


Emile Zola – Eléments biographiques

Vous trouverez des informations au début de votre livre *Thérèse Raquin*.

Autres informations :



Qui est l'auteur ?

ÉMILE ZOLA (1840-1902)

- **L'affirmation d'une vocation de romancier**
 - Émile Zola, né à Paris le 2 avril 1840, passe une partie de sa jeunesse en Provence. Mais la mort prématurée de son père, en 1848, le place avec sa mère dans une situation financière difficile. De retour à Paris en 1858, il échoue au baccalauréat et connaît la pauvreté.
 - Employé chez Hachette à partir de 1862, il commence une activité de journaliste, jamais interrompue. Entouré de nombreux écrivains et artistes, il publie les *Contes à Ninon* en 1864 et son premier grand roman, *Thérèse Raquin*, en 1867.
- **Zola, maître du roman naturaliste**
 - À partir de 1868, Zola prépare l'écriture de son cycle romanesque des *Rougon-Macquart*. De 1871 à 1893, vingt volumes en sont publiés. Ils rendent compte de l'histoire d'une famille sous le Second Empire. *L'Assommoir* (1877), *La Bête humaine* (1890), *Germinal* (1895) font partie des romans les plus marquants.
 - L'œuvre est construite autour d'une thèse : l'origine héréditaire des comportements humains. Les personnages sont marqués par l'alcoolisme et la névrose criminelle. On reproche à Zola l'immoralisme de ses œuvres, mais il connaît un succès qui lui apporte une certaine aisance financière.
- **Un écrivain engagé**
 - Zola s'engage contre l'injustice dont a été victime le capitaine juif Alfred Dreyfus, accusé de haute trahison. Dans son célèbre article « *J'accuse !* » (journal *L'Aurore*, 13 janvier 1898), il dénonce le complot antisémite qui a conduit à le sacrifier, pour préserver les pouvoirs militaire, judiciaire et politique. Il paie cet engagement d'un procès qui lui impose de s'exiler quelques mois à Londres.
 - Zola meurt asphyxié par des émanations de gaz dans la nuit du 28 au 29 septembre 1902, quatre ans avant la réhabilitation de Dreyfus (1906). Ses cendres sont transférées au Panthéon en 1908.

Source : *Thérèse Raquin* d'Emile Zola, édition Classiques et compagnie Lycée, Hatier, 2021

La genèse du roman *Thérèse Raquin* et les polémiques lors de la publication du livre

Vous trouverez des informations dans les premières pages de votre livre, à partir de la page 18.

Autres informations :

I. La genèse de *Thérèse Raquin*

Après s'être essayé à la poésie, aux formes littéraires brèves (nouvelles et contes), au roman, à l'essai, Zola — comme la plupart des écrivains du XIX^e siècle — décide de se lancer dans le genre dramatique*, dont il espère tirer succès et fortune ; pour des raisons alimentaires, il continue à rédiger de nombreux articles publiés dans la presse (notamment dans *l'Événement*, qui va toutefois cesser de paraître en novembre 1866, par décision administrative, dans *le Salut public de Lyon*, et dans *le Figaro*), tout en menant de front plusieurs projets personnels : il achève son roman, *Le Vœu d'une morte*, publie son étude sur le peintre Manet, rédige un essai qui propose déjà, en germe, les éléments de la théorie naturaliste (*Deux définitions du roman*, essai envoyé le 9 décembre 1866 au Congrès scientifique de France, pour sa 33^e session, qui se tient à Aix-en-Provence) : Zola y condamne de manière catégorique le roman « antique », le présentant comme un « mensonge agréable, un tissu d'aventures merveilleuses », et fait l'éloge du roman « moderne », qui doit se tourner résolument vers les aspirations de la société contemporaine et les tendances scientifiques de l'époque : l'écrivain expose son admiration pour Taine (à qui il a consacré un article en février 1866), pour Balzac (dont *la Comédie humaine* l'a impressionné), pour les frères Goncourt (Zola a publié un article en 1865 sur leur roman *Germinie Lacerteux*).

Le 24 décembre 1866, paraît dans le Figaro une nouvelle de Zola intitulée *un mariage d'amour*, qui met en place de manière très concentrée tous les ingrédients romanesques de *Thérèse Raquin* ; Zola s'est inspiré d'un roman-feuilleton récent d'Adolphe Belot et Ernest Daudet (publié dans le Figaro avant de sortir en volume chez l'éditeur Achille Faure) : *la Vénus de Gordes*. L'action se déroule dans le Lubéron, à Gordes, où la fille d'un riche fermier (Marguerite Rivarot, dite Margai) a épousé Pascou, qui a organisé son enlèvement avec l'aide du cocher Furbice, dont elle est devenue la maîtresse ; après avoir échoué dans sa tentative d'empoisonner Pascou, Furbice le tue d'un coup de fusil. Les amants meurtriers sont pris et condamnés ; Furbice réussira à s'évader du bagne de Cayenne, mais Margai y mourra de la fièvre jaune.

L'avertissement, qui sert de courte préface à la nouvelle, est destiné à attirer l'attention du lecteur sur l'orientation particulière de la nouvelle, non sans une certaine ironie* et un certain aplomb (jeu ambigu sur le titre, jeu sur les stéréotypes des nouvelles : la mise en abyme et le brouillage concernant l'identité du narrateur notamment, sécheresse volontaire et concision du style, parti pris d'un réalisme « agressif ») ; la référence au roman-feuilleton qui sert de point d'ancrage à l'œuvre est clairement rappelée au lecteur. Extérieur à l'histoire, le narrateur en est le témoin privilégié, et Zola entretient une confusion habile entre le « je » du journaliste et le « je » romanesque, dans ce récit encadré qui préfigure — et annonce explicitement la publication de *Thérèse Raquin*¹.

Source : *Etude sur Thérèse Raquin d'Emile Zola*, Liliane Vasserot, éditions Ellipses, 2007

Le projet des Rougon-Macquart

Vous pouvez consulter les adresses suivantes (site de la bibliothèque nationale de France) :

<http://expositions.bnf.fr/brouillons/ecrivains/indexz2.htm>

<http://expositions.bnf.fr/zola/zola/pedago/affiches/rougon.htm>

Les références au roman noir

Les influences du roman policier

Des « ingrédients » caractéristiques

En faisant de ses héros des meurtriers, Zola exploite une autre veine de la littérature populaire, celle du roman policier. Dans une distribution pourtant resserrée, nous trouvons deux policiers, les Michaud père et fils, respectivement ancien commissaire et employé à la préfecture de Police, qui vont alimenter des conversations sur les crimes impunis (chap. X). La morgue est aussi un lieu emblématique de ce genre romanesque, de même que le commissariat autour duquel tournent les héros dans les derniers chapitres.

Enfin, en plaçant le crime au centre de son récit, Zola crée une double tension dramatique : le lecteur est ainsi amené à se demander comment le meurtre sera réalisé et si les coupables seront démasqués.

Détournement du genre

Mais Zola détourne complètement le genre pour servir sa démonstration : l'intrigue policière suppose une instance extérieure perspicace, l'enquêteur, qui va démasquer les meurtriers et les livrer à une autre instance extérieure, la justice, qui les punira. Or, ici, les professionnels se révèlent particulièrement incompetents, puisque, dans leur aveuglement, ce sont eux qui assurent l'impunité du coupable en le présentant comme « le meilleur ami de la victime » ou en affirmant que « ça sent les honnêtes gens dans cette pièce » !

Il y a bien deux personnages qui connaissent la terrible vérité, le chat François et Mme Raquin, mais ils sont tous les deux frappés de mutisme ! En réalité, chacun des meurtriers n'a quelque chose à craindre que de lui-même ou de son complice.

Une intervention extérieure se révèle donc inutile, puisque tout se passe à l'intérieur des criminels, qui vont se dénoncer et se punir eux-mêmes.

Un roman policier

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la littérature policière est en plein essor : d'une part l'urbanisation grandissante s'accompagne d'une augmentation de la criminalité qui inspire les écrivains ; d'autre part le développement de la presse permet à ces derniers, qui y publient leurs récits en feuilleton, de diffuser largement leurs textes. Soucieux d'offrir au lecteur des tranches de vie réalistes, les auteurs s'accommodent parfaitement de la proximité de leurs écrits avec les rubriques des faits divers et s'emploient à satisfaire un public avide de sensations fortes. Zola, qui a rédigé près de deux mille articles pour *Le Sémaphore de Marseille*, souligne ce goût du pathétique et du macabre lorsqu'il relate la mort de Camille : « Le lendemain, les journaux racontèrent l'accident avec un grand luxe de détails ; la malheureuse mère, la veuve inconsolable, l'ami noble et courageux, rien ne manquait à ce fait divers, qui fit le tour de la presse parisienne et qui alla ensuite s'enterrer dans les feuilles des départements » (p. 124). L'influence

de la littérature policière dans *Thérèse Raquin* ne doit pas nous surprendre, dans la mesure où Zola s'est largement imprégné des romans-feuilletons de Féval et de Sue avant d'écrire son roman. Avec ce texte, il raconte l'histoire d'un crime, plus spécifiquement d'un crime parfait, puisque les meurtriers ne sont jamais inquiétés. Toutefois, dénué de grandeur, le meurtre apparaît comme dépassionné, seulement motivé par des considérations triviales. C'est parce que Laurent ne peut quitter son emploi pendant ses heures de travail que les deux amants envisagent de se débarrasser de Camille. Bien plus, l'homicide révèle toute sa monstruosité lorsque Laurent imagine les avantages matériels qu'il pourrait en tirer (p. 101).

Prennent part à cette histoire tous les protagonistes traditionnels des romans policiers. Tout d'abord, les meurtriers et leur victime, qui forment le triangle classique mari/femme/amant, et offrent le mobile du crime, l'adultère. Ensuite, les témoins : le premier, Mme Raquin, à la fois *mater dolorosa* quand elle apprend la mort de son fils et incarnation de Némésis¹, mère vengeresse qui veut être l'instrument (le « doigt », au sens propre comme au sens figuré) de la justice quand elle découvre l'horreur du crime et tente de le révéler aux invités du jeudi (p. 223-224) ; le second, plus inattendu, le chat François, spectateur gênant des ébats de Thérèse et Laurent et, comme tel, supprimé par l'assassin. Enfin, les policiers – Olivier et son père –, traités avec ironie par Zola. Par manque de discernement, ils font expédier l'enquête et, par excès de sollicitude, ils retardent et, par conséquent, empêchent la révélation de Mme Raquin, à bout de forces. Leurs seuls moments de lucidité sont ceux où ils assument leur incompetence (« Et l'on ne sait pas tout... Que de crimes restent inconnus ! que d'assassins échappent à la justice des hommes ! », p. 104, « Mon cher mon-

sieur, répondit-il de sa voix cassante, si on ne les arrête pas, c'est qu'on ignore qu'ils ont assassiné », p. 105).

En dernier lieu, le cadre de l'action, urbain, sombre et tortueux, est digne des plus grands romans policiers. Propice au crime, il est aussi mortifère, comparable à une tombe, comme le souligne le champ lexical de la mort dans le chapitre initial : « À gauche, se creusent des boutiques obscures, basses, écrasées, laissant échapper des souffles froids de caveau » (p. 52) ; « on dirait une gallerie souterraine vaguement éclairée par trois lampes funéraires » (p. 53). Véritable « coupe-gorge », selon les mots de Zola (p. 53), le passage du Pont-Neuf semble prédisposé au meurtre ; quant à la boutique des Raquin, elle s'apparente à un piège, dans lequel les personnages sont enfermés et dont ils ne peuvent s'échapper (la « muraille », p. 52, évoque cette idée, de même que le chapitre XXI, où Thérèse et Laurent, s'ils semblent se perdre dans un dédale de rues, se retrouvent toujours à leur point de départ : la boutique).

Non content de livrer un récit ténébreux et violent, Zola confère à son œuvre une dimension fantastique – autre genre en vogue au XIX^e siècle –, voire fantasmagique.

Thérèse Raquin d'Emile Zola, édition Etonnants classiques Lycée, Flammarion, 2023

La présence du fantastique

Les influences du fantastique

Si l'analyse clinique du « *détraquement* » des héros sert le projet naturaliste de Zola, l'évocation de leurs hallucinations donne aussi au roman une réelle dimension fantastique, qui rajoute à son impact sur le lecteur.

Hallucination ou réalité ?

Contrairement à ce qui se passe dans le fantastique proprement dit, le lecteur n'a pas d'hésitation et sait bien que les hallucinations des personnages ne sont que le fruit de leur cerveau malade. Mais, pour Laurent, l'obsession née de la contemplation du cadavre de Camille à la Morgue finit par envahir totalement la réalité, au point que « *ses pensées se déroul[ent] devant lui en spectacles réels* ». Même si les héros sont parfaitement conscients, « *tous leurs sens s'hallucin[ent], donnant une acuité intolérable à leurs sensations* ». Le défunt acquiert ainsi une véritable présence physique : ils le voient partout dans l'appartement ; ils croient « *sentir le corps humide de leur victime, couché au milieu du lit, qui leur glac[e] la chair* » ou « *les tir[e] par les pieds* » ; ils respirent « *l'odeur infecte de ce tas de pourriture humaine* » ; ils entendent « *les rires de triomphe du noyé* ».

De nombreux motifs fantastiques

Le personnage de Camille reprend évidemment la figure du revenant qui persécute les vivants. C'est ce que ressent Laurent avec la cicatrice de la morsure à son cou, qui se réveille à chaque

émotion : comment ne pas penser ici au vampire, qui pompe le sang et l'énergie vitale de sa victime ? C'est une aliénation progressive que vit Laurent, dépossédé de lui-même : « Le morceau de son cou où se trouvait la cicatrice ne lui semblait plus appartenir à son corps ; c'était comme de la chair étrangère qu'on aurait collée en cet endroit. » Le même motif se retrouve dans sa main dotée de « la faculté fatale et inconsciente de reproduire sans cesse le portrait de Camille » et qui, de nouveau, « ne lui appart[ient] plus ». Le processus est achevé lorsque Laurent finit par s'imaginer « qu'il [est] Camille, qu'il s'identifi[e] avec sa victime » : entièrement possédé, corps et âme, par l'autre, il ne lui reste plus d'autre solution que la mort.

Le motif de la partie du corps qui échappe au contrôle de la volonté ou se met à avoir une vie indépendante (pensons aux contes fantastiques de Maupassant *La Main* ou *La Chevelure*) se retrouve dans « la main vengeresse » de Mme Raquin : elle s'anime tout à coup dans ce corps paralysé, « rampant comme une bête » pour dénoncer les meurtriers.

De même, le chat François acquiert rapidement une dimension fantastique, évoquant l'animal dénonciateur du crime dans *Le Chat noir* d'Edgar Poe (traduit par Baudelaire en 1853). Persuadé que « Camille est entré dans ce chat », Laurent finit par le tuer sauvagement pour échapper à la « fixité diabolique » de son regard.

Enfin, le portrait de Camille, sorte de double du personnage, rappelle aussi des contes de Poe ou *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, où le tableau, doté d'une vie propre, est capable d'annoncer l'avenir et de faire revivre un mort.

Thérèse Raquin d'Emile Zola, édition Biblio lycée Hachette, 2015

ii • Le glissement vers le fantastique

1 L'inquiétante humanité de l'animal

• Dès le début de leur histoire, Thérèse et Laurent imaginent que le chat François peut parler. Ce qui les amuse d'abord finit par les terrifier, car ils le voient ensuite comme une **réincarnation du mari** trompé et assassiné. Pour Laurent, «Camille est entré dans ce chat» (p. 198, l. 356) – il est d'ailleurs terrifié par le regard de l'animal. Comme Mme Raquin, il est la conscience morale muette qui rappelle leur crime aux meurtriers.

Le fantastique

Il naît de l'irruption d'éléments surnaturels dans un contexte habituel, conforme aux règles de la raison. Le lecteur peut, soit faire l'hypothèse de la folie du personnage, soit croire en l'existence du surnaturel.

Dans *Thérèse Raquin*, Zola s'efforce de créer cette **hésitation**: le fantôme de Camille apparaît si souvent qu'il peut être vu comme une création de l'esprit de Laurent, ou comme une réalité.

• La mort de François est un épisode qui fait écho à celle de Camille. Dans les deux scènes, la victime résiste. Camille mord Laurent au cou; le chat tente de le mordre à la main. La tristesse que sa mort inspire à Mme Raquin est aussi comparée à celle que lui inspire la mort de Camille. Avec François, elle voit disparaître sa seule consolation et son seul allié.

2 Les morts-vivants

• Dès l'incipit, Paris apparaît comme hanté par des « formes bizarres » (p. 26, l. 20), qui errent dans des rues sombres comme des caveaux. Mais le mort-vivant est surtout Camille. Vivant, il s'effaçait; mais mort, son spectre ne disparaît pas. Thérèse et Laurent le voient même dans leur lit conjugal, où il les hante et paralyse leur désir. Lors de leur nuit de noces se joue un **morbide ménage à trois** :

« Le spectre de Camille venait de s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait. » (p. 187, l. 105-107)

• Camille est aussi présent dans la trace de morsure que Laurent porte au cou. La cicatrice obsède le meurtrier et le torture, comme si elle devait ne jamais guérir : « blessure vivant sur lui, se réveillant, rougissant et le mordant au moindre trouble » (p. 275, l. 211-212). Lors du dénouement, « la bouche de la jeune femme [va] heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille » (p. 294, l. 123-124). En embrassant l'empreinte laissée par son mari sur le corps de Laurent, Thérèse réaffirme le pouvoir de Camille.

• Paralysée et muette, Mme Raquin peut elle aussi être considérée comme une **morte-vivante**. Mais les aveux involontaires des meurtriers lui procurent une « espèce de choc », « d'autant plus épouvantable qu'il sembl[e] galvaniser un cadavre » (p. 239, l. 196-198). Sa présence contribue à maintenir la tension et l'inquiétude du lecteur jusqu'aux dernières lignes du roman.

3 La menace de la folie

• Thérèse et Laurent sont si angoissés par leur geste qu'ils en perdent le repos et glissent progressivement vers la folie. Ils sont victimes d'**insomnies et d'hallucinations**. Dans un de ses cauchemars, Laurent voit un cadavre qui

« lui ten[d] les bras, avec un rire ignoble, en montrant une langue noirâtre dans la blancheur des dents » (p. 153, l. 158-160).

Laurent a l'impression d'être tellement dépossédé de lui-même que sa main pourrait en venir à peindre, malgré lui, le portrait de Camille. Thérèse et lui, qui croyaient avoir tout prévu, ne maîtrisent plus leur histoire.

346 • Thérèse Raquin

• Le lexique du « **sang** », des « **nerfs** », de la « **fièvre** » est omniprésent dans le roman. Thérèse et Laurent se mettent à éprouver les mêmes souffrances. Ils sont agités par un état de crise permanent. La peur les envahit et les affaiblit au point qu'ils redeviennent comme des enfants qui attendent d'être rassurés. L'eau sucrée, dans laquelle le poison est finalement versé, est une boisson qui peut adoucir le coucher des plus petits. Pour Thérèse et Laurent, c'est le seul remède qui leur permettra d'obtenir le repos.

3 L'esthétique du roman: entre naturalisme et fantastique

Zola, dans sa préface à la deuxième édition du roman, se présente comme un auteur naturaliste: il évoque le « groupe d'écrivains naturalistes auquel [il a] l'honneur d'appartenir » (p. 24, l. 192-193). Il s'efforce donc d'analyser le réel de manière objective, voire scientifique. Cependant, l'écriture de Zola est riche de nombreuses images qui donnent souvent à la représentation une dimension fantastique, remettant en question la limite entre l'homme et l'animal, entre les vivants et les morts.

1 • La description naturaliste du réel

1 Des lieux sinistres

- Le **passage du Pont-Neuf**, décrit dans l'incipit du roman, est un décor typique de la ville moderne, étroit et misérable. Les gens qui le traversent ou qui y travaillent appartiennent au **petit peuple**. Ils sont perdus dans l'anonymat de la ville. Ils sont eux-mêmes des ombres grises, dont l'existence se limite à la fuite en avant ou à l'attente.
- La **boutique** et la **chambre conjugale**, dans laquelle se retrouvent les amants, contribuent à l'effet de **huis clos oppressant** créé par le roman. Thérèse tente d'échapper à cet enfermement en regardant par la fenêtre. Mais elle n'aperçoit qu'une « grande muraille noire, crépie grossièrement » (p. 34, l. 152). Tout ailleurs, et donc tout espoir lui semblent interdits.
- L'espace s'ouvre au moment de la **promenade à Saint-Ouen**, sur les bords de la Seine animés par les guinguettes et les canotiers, que les impressionnistes comme Manet ou Renoir ont peints. Mais la promenade révèle cruellement le décalage entre les aspirations de Thérèse et celles de Camille. Le dimanche du meurtre, la Seine est décrite sous une lumière crépusculaire « qui noyait les arbres dans une vapeur transparente » (p. 106, l. 211-212). Elle finit par ressembler au Styx, fleuve¹ qui fait basculer les personnages vers l'Enfer.

2) Un milieu social médiocre

- Les soirées du jeudi, pour Zola, sont l'occasion de décrire un monde de **petits employés et de commerçants**, attaché au travail et à ses habitudes, qui se satisfont d'un jeu de dominos. Zola, dans ses romans, s'intéresse souvent à ce petit peuple menacé par la misère, mais qui cherche dans l'amour, l'alcool ou le jeu quelques échappatoires. Aveugles à la tragédie qui se joue sous leurs yeux, les invités des Raquins sont manipulés par Laurent, qui se sert d'eux pour se créer une image de respectabilité.
- Mais Zola dénonce avec une dérision cruelle l'**hypocrisie** et la **vulgarité** satisfaite d'elle-même de ce petit peuple parisien. Les invités des Raquin adorent se raconter des histoires de crimes, qu'ils écoutent avec une curiosité malsaine. Lors de leur mariage, Thérèse et Laurent doivent supporter le « ton égrillard » (p. 183, l. 131) de ceux qui s'amusent de leur nuit de noces. Pour Thérèse, tous sont des « créatures grotesques et sinistres », des « cadavres mécaniques, remuant la tête, agitant les jambes et les bras, lorsqu'on tirait des ficelles » (p. 52, l. 79-82). Passifs et sans ambition, ils ne peuvent pas percevoir la révolte de Thérèse.
- La dégradation des relations entre Thérèse et Laurent s'accompagne d'une **déchéance morale et sociale**. Laurent voit son épouse boire une absinthe dans un bar, avant de sortir au bras d'un jeune homme blond. Le glissement dans la prostitution la menace. Laurent se met également à fréquenter un milieu de nuit et de débauche. L'argent devient leur seule préoccupation commune.

3) L'examen des corps

- Zola décrit les **corps déformés** par le désir, la peur, la violence ou la mort. Les amants sont frappés par un « détraquement » (p. 157, l. 12 et p. 228, l. 164) dont Zola place l'origine dans l'excitation du désir. À propos de Laurent, il énonce ce diagnostic :
« Laurent s'était trouvé tout d'un coup jeté en plein éréthisme¹ nerveux ; [...] son tempérament était devenu peu à peu celui d'une fille secouée par une névrose aiguë. » (p. 200-201, l. 18-21)

1. Éréthisme

Les troubles de Thérèse peuvent être considérés comme caractéristiques de l'hystérie, maladie mentale censée affecter les femmes.

- Zola ne prête aux personnages **aucune conscience**. Dans sa préface, il déclare :

« L'âme est parfaitement absente » (p. 13, l. 13).

Pour lui, les analyses morales n'ont donc pas de sens. Dans le roman, les seules références à la morale viennent de personnages hypocrites, vengeurs ou discrédités par leur bêtise. Zola décrit des hommes et des femmes gouvernés par leurs instincts et les pulsions de leur chair, à l'image des bêtes.

La naissance du naturalisme

Origine du mot

Le mot *naturalisme* n'est pas une invention de Zola. On l'employait déjà au XVII^e siècle avec le sens d'« athéisme* » ou d'« épicurisme* ». Au XVIII^e siècle, il était synonyme de « matérialisme* » et appartenait aussi au vocabulaire des Beaux-Arts. Mais Zola, en appliquant ce mot au domaine de la littérature, lui a donné un sens inédit.

Définition

Deux ans avant la parution de *Thérèse Raquin*, les frères Goncourt, dans la préface de leur roman *Germinie Lacerteux* (1865), posent les principes de la doctrine naturaliste et d'une esthétique cautionnées par l'expérimentation scientifique. Ces idées seront reprises et enrichies par Zola tout au long de ses préfaces et de ses nombreux textes théoriques (*Le Roman expérimental*, 1880).

Qu'ajoute la doctrine naturaliste au réalisme ? Aucun sujet n'est évité, même les plus sordides – d'où les nombreuses réactions scandalisées qui ont suivi la publication de certains romans de Zola, dont *Thérèse Raquin*. Et le prolétariat ouvrier, absent de *La Comédie humaine* de Balzac, fait son entrée dans l'univers romanesque.

Mais l'essentiel est l'ambition scientifique du roman naturaliste. Zola considère que le romancier doit analyser ses personnages avec la même rigueur scientifique que le médecin Claude Bernard étudiant la biologie. C'est pourquoi il se propose d'observer les effets de l'hérédité en fonction du milieu social où vivent ses personnages. Partant du principe que les

Rougon-Macquart portent génétiquement en eux des tares (névrose et alcoolisme), Zola examine l'influence de cette hérédité sur leurs descendants. Le corps, ses appétits, ses pulsions, ses dérèglements sont le sujet primordial de son cycle romanesque et une clé qui explique tous les comportements. Œuvre antérieure aux *Rougon-Macquart*, *Thérèse Raquin* est pourtant, plus qu'une œuvre de transition, déjà un roman naturaliste à part entière, comme le revendique l'auteur dans la préface à sa deuxième édition.

***Thérèse Raquin* : une étude scientifique et expérimentale**

En effet, Zola se réclame, à plusieurs reprises, de la science (« *mon but a été scientifique avant tout* ») et, pour évoquer son travail d'écrivain, convoque les figures du « *médecin* » et du « *savant* ». Si l'homme est le produit de son corps, le romancier doit analyser ce déterminisme : l'existence misérable de Camille s'explique par sa fragilité malade (chap. II), le tempérament sanguin de Laurent justifie son appétit de jouissances (chap. V), et Thérèse tient sa farouche énergie du soleil d'Algérie où elle est née. Le corps explique tout : les angoisses de Thérèse et Laurent après l'assassinat de Camille sont présentées comme la conséquence « *d'une sorte de détraquement nerveux* » (chap. XVIII) ; leur liaison passionnée est dictée par les appétits de leur corps qu'ils ne peuvent contrôler. Avec le naturalisme, la fatalité tragique a été remplacée par la fatalité physique.

Par ailleurs, le roman se présente sous la forme d'une expérience que l'on pourrait mener en laboratoire. Que se produit-il quand une « *nature sanguine* » s'unit à une « *nature nerveuse* » ? C'est le problème, formulé ainsi dans la préface, que le romancier se propose de résoudre. Le double crime/suicide est la conséquence logique du premier crime des deux

L'affirmation du naturalisme

► Le souci du réel

- Zola souhaite proposer une « reproduction exacte de la vie » (*Les Romanciers naturalistes*, 1881). Pour cela, il se livre à un **travail préparatoire rigoureux** : il se rend sur les lieux, ce qui lui inspire des descriptions précises. Il porte une attention toute particulière au **milieu** dans lequel évoluent les personnages.
- Zola refuse l'idéalisme des romantiques. C'est pourquoi, tout comme les frères Goncourt, il n'hésite pas à évoquer le **quotidien de personnages ordinaires** prisonniers de leur médiocrité, voire de leur folie.

► Le modèle scientifique

- La science contemporaine est marquée par de grands progrès. **Claude Bernard** (1813-1878), dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), pose l'expérimentation comme un fondement de la méthode scientifique. **Charles Darwin** (1809-1882) dans *De l'origine des espèces* (1859) développe sa théorie de l'évolution des espèces et étudie les lois de l'hérédité.
- Zola tient compte de ces progrès, qu'il veut transposer sur le plan littéraire. Il étudie les lois physiologiques qui régissent le comportement des individus.

► Le déterminisme du milieu

- L'ambition de Zola est de montrer que le comportement des individus est déterminé par le lieu où ils vivent, les caractéristiques de leur famille et le milieu social au sein duquel ils évoluent. Les personnages ne sont pas libres. Ils ne peuvent échapper à leur destin, dont la conclusion ne peut être que tragique.

- Cet intérêt pour le milieu social conduit Zola à **dénoncer les injustices et les inégalités**. Il met en évidence, dans *L'Assommoir* (1877) ou dans *Germinal* (1885), la souffrance des plus pauvres, qu'il oppose au cynisme des bourgeois.

La représentation du réel dans les arts

► La naissance de la photographie

- La photographie, découverte en 1824 par Nicéphore Niepce, se développe sous l'influence de **Nadar**, qui réalise de nombreux portraits d'écrivains.
- Zola utilise cette technique pour se documenter sur les lieux et les hommes qu'il veut décrire. La photographie constitue, pour les écrivains réalistes et naturalistes, un **outil de représentation objective du réel**. D'abord considérée comme une simple technique, la photographie s'élève progressivement au rang d'art.



Émile Zola vers 1900

► L'impressionnisme : succès et polémiques

- Zola est proche des impressionnistes qui contestent l'esthétique académique, pour peindre les couleurs et le mouvement. C'est le cas d'**Édouard Manet** qui fait scandale avec une scène de plein air, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863). Il est ami avec **Paul Cézanne** (1839-1906), dont il s'inspire pour décrire le monde de l'art à travers le personnage de Claude Lantier dans *L'Œuvre* (1886).
- Les peintres représentent un monde que la tradition avait exclu de l'art : les **paysans, les ouvriers, les femmes du peuple**. Ainsi, **Gustave Courbet** (1819-1877), dans *Un enterrement à Ornans*, donne une dignité à une scène du quotidien.

Source : *Thérèse Raquin* d'Émile Zola, édition Classiques et compagnie Lycée, Hatier, 2021

L'inspiration picturale

Zola a fréquenté le milieu artistique de son époque ; il n'est pas indifférent à la peinture qui imprègne son roman de double manière : à travers la figure du peintre Laurent et, plus subtilement, dans les procédés d'écriture de l'auteur.

La peinture joue un rôle essentiel dans *Thérèse Raquin* : d'une part, elle sert à caractériser le personnage de Laurent, qui se considère comme un peintre et qui cherche à mener la vie de bohème censée accompagner son activité. D'autre part, elle joue un rôle primordial dans l'intrigue : la peinture est d'abord le prétexte dont use Laurent pour fréquenter assidûment les Raquin, puisqu'il entreprend le portrait de Camille. Le tableau devient ensuite le symbole de la relation qu'entretiennent Laurent, Camille et Thérèse : l'œuvre achevée, en donnant à celui qu'elle représente « la face verdâtre d'un noyé » (p. 82), annonce l'assassinat de Camille, tandis que, lors de la nuit de nocces de Laurent et Thérèse, la toile, qui semble s'animer et qui perturbe les jeunes

mariés au point qu'ils ne peuvent la décrocher, annonce la victoire de Camille sur ses assassins. Enfin, au moment où le génie artistique de Laurent se révèle, ses peintures deviennent des images de son inconscient et du refoulement obsessionnel de son crime.

La peinture n'influence pas le roman du seul point de vue thématique ; elle s'immisce dans l'écriture même de Zola. En effet, dès les cinq premiers paragraphes de son roman, l'auteur se révèle attentif aux couleurs du tableau qu'il compose à la manière d'un Rembrandt, mais aussi d'un Courbet, jouant sur le clair-obscur, atténuant sa palette de demi-teintes dont témoignent l'emploi du suffixe *-âtre* (« dalles jaunâtres », « clarté blanchâtre », « reflets verdâtres »), mais aussi de formules comme « noir de crasse », « étalages gris », « horrible couleur brune », « lit de velours bleu », « muraille [...] noire ». Quelques couleurs vives, comme le rouge, symbole de l'érotisme, du sang et de la mort, vivifient l'ensemble (les lettres de Thérèse Raquin « en caractères rouges », p. 54 ; les « lèvres rouges de Laurent », p. 74 ; la cicatrice « toute rouge » du meurtrier, p. 153 et 170). À d'autres endroits du texte, Zola compose même de réels tableaux, autant d'hommages adressés aux peintres qu'il vénère. Ainsi, dans le chapitre xi, lors de la partie de campagne, il esquisse un cadre qui rappelle étrangement *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862) de Manet¹ : « Les troncs se dressaient droits, innombrables, comme des faisceaux de colonnettes gothiques ; les branches descendaient jusque sur le front des promeneurs, qui avaient ainsi pour tout horizon la voûte cuivrée des feuillages mourants et les fûts blancs et noirs des trembles et des chênes. Ils étaient au désert, dans un trou mélancolique, dans une étroite clairière silencieuse et fraîche » (p. 109). La posture de Thérèse n'est pas sans évoquer celle des *Demoiselles au bord de la Seine* (1856) de Courbet : « Thérèse, avec un grand bruit de jupes froissées, venait de se jeter sur les feuilles ; elle disparaissait

sait à moitié au milieu des plis de sa robe qui se relevait autour d'elle, en découvrant une de ses jambes jusqu'au genou » (p. 109). Au chapitre XIII, la description de la fascination de Laurent pour le corps d'une jeune femme exposé à la Morgue rappelle l'*Olympia* de Manet (1863)¹, à la fois par la posture de la jeune femme et par le détail de la marque qu'elle porte au cou, transposition du ruban de velours du tableau (« Il vit, une fois, une jeune femme de vingt ans, une fille du peuple, large et forte, qui semblait dormir sur la pierre; son corps frais et gras blanchissait avec des douceurs de teinte d'une grande délicatesse; elle souriait à demi, la tête un peu penchée, et tendait la poitrine d'une façon provocante; on aurait dit une courtisane vautreée, si elle n'avait eu au cou une raie noire qui lui mettait comme un collier d'ombre; c'était une fille qui venait de se pendre par désespoir d'amour », p. 130-131).

En offrant une place importante à la peinture dans son texte, Zola réussit à conjuguer deux domaines esthétiques (pictural et littéraire) qui lui sont chers. Il témoigne aussi son soutien à la nouvelle école, établissant un lien entre cette peinture et sa propre démarche artistique dans la représentation du monde.

« Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament », écrit Zola dans *Mes haines*, en 1866. Dans cette définition, fameuse, de l'œuvre d'art, l'auteur énonce la règle de toute fiction naturaliste : l'œuvre littéraire doit non seulement rendre compte de la réalité du monde mais aussi, à la différence de la démarche scientifique, exprimer la personnalité de son auteur. Avec *Thérèse Raquin*, Zola illustre cette approche, nous livrant une œuvre composite et personnelle, qui porte en germe tous les ressorts et l'esthétique de sa grande œuvre à venir : *Les Rougon-Macquart*.

Thérèse Raquin d'Emile Zola, édition Etonnants classiques Lycée, Flammarion, 2023