



www.comptoirlitteraire.com

présente

‘Thérèse Raquin’

(1867)

roman d'Émile ZOLA

(240 pages)

pour lequel on trouve un résumé

puis un examen de :

- l'intérêt de l'action (page 3)
- l'intérêt littéraire (page 4)
- l'intérêt documentaire (page 4)
- l'intérêt psychologique (page 5)
- l'intérêt philosophique (page 6)
- la destinée de l'oeuvre (page 7)

enfin l'étude de la fin du roman (page 8)

Bonne lecture !

Résumé

Thérèse Raquin est la fille d'un capitaine français, qui, en Algérie, l'avait eue d'une indigène. Comme celle-ci meurt alors que la petite a deux ans, il l'emmène en France, et la confie à sa sœur, femme au visage gras et placide qui vit à Vernon, avec son fils, Camille, qui, les cheveux d'un blond terne, le visage couvert de taches de rousseur, est lymphatique, fragile, et souvent malade. Les deux enfants grandissent ensemble.

Madame Raquin élève Thérèse dans l'unique pensée d'en faire l'infirmière puis l'épouse de son fils. Mais Thérèse, qui est de tempérament nerveux, supporte mal la vie cloîtrée qu'on l'oblige à mener. Quand elle a vingt et un ans, Madame Raquin les marie. Or Camille, qui est resté chétif, faible de constitution et d'allure languissante, en même temps qu'il est très capricieux, sot et imbu de lui-même, est peu attirant, ressemble toujours à un enfant malade et gâté, prématurément épuisé.

Huit jours après le mariage, il déclare en avoir assez de la province, et veut aller s'installer à Paris pour être un «*employé dans une grande administration*». Madame Raquin se rend donc dans la capitale, trouve une boutique et un appartement à louer au passage du Pont-Neuf, sinistre galerie souterraine sombre et humide. Tous trois s'installent dans le logement, et les deux femmes ouvrent une mercerie. Camille, de son côté, trouve un travail dans l'administration des "Chemins de fer d'Orléans".

Pour Thérèse, qui a l'impression qu'on l'enterre dans le passage, commencent trois années d'une vie monotone, rythmée tous les jeudis soir par la visite de quatre invités, toujours les mêmes : un ami de Madame Raquin, le vieux Michaud, qui, maintenant à la retraite, était commissaire de police à Vernon, son fils, Olivier, qui travaille à la préfecture de police, sa femme, Suzanne, enfin Grivet, qui est le supérieur de Camille. On boit du thé, et on joue aux dominos. Thérèse déteste ces soirées.

Un jour, Camille rencontre Laurent, un homme paresseux mais de tempérament sanguin, qui, après avoir essayé de vivre de sa peinture, est devenu, lui aussi, employé aux "Chemins de fer d'Orléans". Les deux hommes se connaissaient lorsqu'ils étaient enfants, mais ils s'étaient brouillés. Il l'invite à venir un jeudi soir. Pendant la soirée, Laurent propose à Camille de faire un portrait. Il accepte.

Pendant qu'il peint, Thérèse, fascinée, l'observe sans cesse. Sur le chemin du retour, Laurent décide de devenir son amant, et de l'embrasser dès la première occasion. Quelques jours plus tard, le portrait est terminé, mais il est étrange car il représente plus un noyé qu'un être vivant, tellement les couleurs sont ternes. Cependant, Camille est satisfait.

Un jour que Laurent se trouve seul avec Thérèse, il l'embrasse. Après quelques instants, elle se laisse faire, sentant, dans ses bras, s'éveiller sa sensualité. Pendant huit mois, les deux amants se rencontrent régulièrement dans la chambre de Thérèse, trouvant chacun des excuses pour qu'ils puissent se retrouver : Laurent quitte son travail dans la journée, et Thérèse dit à sa tante qu'elle doit prendre l'air parce qu'elle se sent mal. Ils se voient dans la chambre de celle-ci, sous les yeux du gros chat tigré de Madame Raquin, qui est appelé François.

Mais voilà que le patron de Laurent lui interdit de quitter le travail pendant le jour. Pendant deux semaines, ils ne peuvent se voir. Un soir, Thérèse invente un prétexte pour sortir de la maison. Chez Laurent, elle a l'idée de tuer Camille pour qu'ils puissent vivre pleinement leur amour. Or, un jeudi soir, Michaud raconte l'histoire d'un meurtre qu'on n'a jamais pu punir.

Un mois plus tard, alors que Laurent et Thérèse sont déjà presque dégoûtés l'un de l'autre, ils viennent, avec Camille, se promener au bord de la Seine, à Saint-Ouen. Laurent propose de faire, avant le repas, un tour en barque. Au moment d'y monter, il annonce à Thérèse que, comme se soumettant à une fatalité à laquelle ils ne peuvent échapper, il va tuer Camille. Quand ils arrivent au milieu de la Seine où personne ne peut les voir, il saisit Camille, et, même si celui-ci qui, soudain, a de la force, se débat et lui mord le cou, il l'étrangle et le jette par dessus bord. Quand Laurent est certain que Camille est mort, il fait chavirer la barque, et appelle à l'aide. Des canotiers viennent à leur secours. Laurent leur dit qu'un accident a eu lieu, et tout le monde le croit. Laurent et Thérèse, qui éprouvent, après l'assassinat, comme une paix d'être débarrassés d'un effort trop violent pour leur nature, viennent chez les Michaud leur raconter ce qui s'est passé. Les canotiers confirment qu'il s'agit d'un accident, prétendant même avoir vu la scène.

Madame Raquin est extrêmement choquée par la mort de Camille. Pour être sûr qu'il est bien mort, Laurent se rend pendant plus d'une semaine quotidiennement à la morgue, qui est d'ailleurs située près du passage du Pont-Neuf, jusqu'au jour où il voit le corps de Camille extrêmement gonflé parce qu'il était resté près de deux semaines dans l'eau.

Ensuite, Laurent revient souvent, le soir, à la boutique pour s'occuper des deux femmes, Thérèse jouant la comédie de la «veuve inconsolée». Les soirées du jeudi reprennent. Quinze mois passent pendant lesquels Thérèse se met à faire des lectures exagérément sentimentales qui la font tomber dans une sorte de «*rêverie vague*». Mais, si elle souffre d'insomnies, elle assume le crime mieux que Laurent qui, bourrelé par le remords, est de plus en plus tourmenté par le souvenir de son acte, est hanté par le spectre de Camille, d'autant plus que la morsure à son cou ne disparaît pas.

Quelque temps plus tard, Michaud, pensant que Thérèse aurait besoin d'un nouveau mari, trouve que Laurent est l'homme idéal. Celui-ci fait semblant de se laisser convaincre.

Mais, la nuit des noces, Laurent et Thérèse ne peuvent pas dormir. Ils croient que le fantôme de Camille est dans leur chambre. Et cela se reproduit chaque nuit. Laurent en arrive même à croire que le mort est entré dans le chat.

Quatre mois plus tard, Laurent quitte son travail pour se remettre à la peinture. Après quelques portraits, il remarque qu'il dessine toujours Camille, et il renonce.

Là-dessus, Madame Raquin est frappée de paralysie et d'aphasie. Or, un soir, alors qu'il fait une crise de nerfs, Laurent révèle le secret du meurtre devant elle. Aussi, le jeudi suivant, essaie-t-elle de dire la vérité aux invités en traçant des lettres avec son doigt sur la table ; mais ses forces l'abandonnent avant qu'elle n'ait pu dénoncer les coupables. Et, comme d'habitude, ses amis interprètent mal son acte.

La vie de Thérèse et de Laurent devient un enfer : leurs nerfs se détraquent, toutes leurs disputes finissent par des coups, et battre Thérèse soulage Laurent. Comme il déteste particulièrement le chat, il le tue. Madame Raquin pleure l'animal presque autant qu'elle a pleuré Camille.

Après six mois de mariage, Laurent et Thérèse, ne se supportant plus, ont l'intention, chacun de son côté, d'assassiner l'autre. Laurent achète du poison, Thérèse cache un couteau. Un jeudi, quand les invités sont partis, Laurent verse du poison dans un verre d'eau destiné à Thérèse, tandis qu'elle prend le couteau. Quand ils se rendent compte de ce qu'ils veulent faire, ils se suicident en buvant chacun la moitié du verre. Madame Raquin, qui assiste au spectacle, savoure cette double mort. Et elle survit à la disparition de tous les siens.

Analyse

Intérêt de l'action

Cette première grande œuvre de Zola fut l'aboutissement de dix années de lectures, de réflexions, d'essais, mais on y ressent les tâtonnements des débuts. Après s'en être déjà servi pour écrire sa courte nouvelle "*Un mariage d'amour*" (1866), il s'inspira encore du roman "*La Vénus de Gordes*" d'Adolphe Belot et Ernest Daudet qui avaient, en 1866, conté le crime infamant rapporté dans les journaux, celui d'un mari par sa femme et par l'amant de celle-ci, crime qui avait été suivi de leur procès. Le jeune romancier pensa qu'il pouvait faire mieux en faisant intervenir non pas la justice qu'imposent les tribunaux mais la justice que les criminels s'imposent à eux-mêmes.

Il s'inscrivait ainsi dans une tendance de la littérature du temps, inaugurée par Edgar Poe que Baudelaire avait fait connaître en France, tendance qui s'intéressait à la difficulté de résoudre des énigmes posées par des crimes, à la psychologie des criminels, à leur motivation, à la répercussion en eux de leurs crimes (ce qu'avait fait Poe avec "*Le cœur révélateur*", ce que venait de faire Dostoïevski avec "*Crime et châtiment*"). Comme Poe encore (dans "*Assassinat dans la rue Morgue*" en particulier), Zola se moquait de ses personnages dont il avait choisi de faire justement des policiers (Michaud et son fils) : ils sont incapables de voir ce qui devraient leur crever les yeux, et le statut de commissaire de police de Michaud place vite Laurent au-dessus de tout soupçon !

On peut reprocher à l'auteur son utilisation trop appuyée des recettes du roman noir et du mélodrame, la trop grande recherche des contrastes, de l'exceptionnel, de l'intensité dramatique, de l'érotisme sauvage. Si Thérèse et Laurent sont d'abord unis par leur passion, elle les pousse à un crime qu'ils commettent par une sorte de fatalité, et, emmurés en eux-mêmes, vaincus par des puissances obscures qu'ils ne sauraient nommer, rançonnés déjà par la mort qui les guette, ils évoluent alors chacun à sa façon, aboutissant toutefois tous les deux à la dépression qui, dans la crise finale, les anéantit dans une tragédie. Et Zola fit preuve d'une géniale invention dramatique tout au long de cette descente aux enfers, haletante, convulsive, sauvage.

Il fit même dériver l'œuvre vers le fantastique, en faisant intervenir, chez ses créatures torturées, des fantômes, des rêveries (mort, eau, matière...), une étonnante obsession du chiffre 3, etc., en faisant du chat non seulement un personnage à part entière mais, comme chez Edgar Poe ("*Le chat noir*"), une puissance diabolique qui hante Thérèse, que son côté félin identifie à lui ; elle imite parfois l'animal qui sait tout de la vie des amants meurtriers, au point que Laurent croit que Camille est entré en lui, et le tue. Il est lui-même hanté par le spectre de Camille.

Il faut donc apprécier la richesse de l'imaginaire de Zola dans ce roman qui n'est pas le meilleur qu'il ait écrit, mais qui est un ouvrage important pour l'illustration qu'il donnait de la théorie naturaliste, car il était en fait animé par un projet scientifique. C'est la raison pour laquelle, son narrateur étant externe à l'histoire et omniscient, le côté impersonnel de la troisième personne est poussé aux extrêmes lorsqu'il se voit forcé de fournir des explications plus poussées de la conduite des deux amants.

Intérêt littéraire

Même si Sainte-Beuve allait lui reprocher l'abus des mots «*vautrer*» et «*brutal*», Zola s'était efforcé à une écriture simplifiée, «*dégraissée*», qui imitait celle de Taine ou de Claude Bernard.

Pourtant, c'est avec le goût des peintres impressionnistes qui, d'ailleurs, étaient ses amis, qu'il fit de remarquables tableaux de :

- la partie de campagne au bord de la Seine (qu'on a pu rapprocher de la toile de Manet , "*Le déjeuner sur l'herbe*") : *«Quand ils arrivèrent à Saint-Ouen, ils se hâtèrent de chercher un bouquet d'arbres, un tapis d'herbe verte étalé à l'ombre. Ils passèrent dans une île et s'enfoncèrent dans un taillis. Les feuilles tombées faisaient à terre une couche rougeâtre qui craquait sous les pieds avec des frémissements secs. 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. Tout autour d'eux, ils entendaient la Seine gronder.»*

- la Seine elle-même : *«Les deux rives, d'un brun sombre taché de gris, étaient comme deux larges bandes qui allaient se rejoindre à l'horizon. L'eau et le ciel semblaient coupés dans la même étoffe blanchâtre. Rien n'est plus douloureusement calme qu'un crépuscule d'automne. Les rayons pâlisent dans l'air frissonnant, les arbres vieillissants jettent leurs feuilles. La campagne, brûlée par les rayons ardents de l'été, sent la mort venir avec les premiers vents froids. Et il y a, dans les cieux, des souffles plaintifs de désespérance. La nuit descend de haut, apportant des linceuls dans son ombre.»*

Au contraire, est étouffante la description du passage du Pont-Neuf et de la boutique, est morbide l'évocation de la morgue (avec son «*bel étalage de chair humaine*»).

Intérêt documentaire

Zola traita le thème de l'opposition entre Paris et la province (le père de Laurent est un paysan, Mme Raquin et le vieux Michaud viennent de Normandie) et le thème de la montée des jeunes gens de province ambitieux vers Paris (thème déjà traité par Balzac et Stendhal, et vécu par Zola lui-même) : c'est le cas de Camille et de Laurent, qui en sont toutefois des versions dégradées. Le peintre est en effet médiocre, et il est seulement soucieux de faire fortune. Pour ce portrait, Zola, qui était l'ami de son compatriote Cézanne, mais aussi de Pissarro, Renoir, Manet et Monet, exploitait la connaissance intime qu'il avait de ce milieu.

Zola peignit le Paris de l'époque, en se concentrant sur le passage du Pont-Neuf, la mercerie, la chambre de Laurent, un milieu étroit, sombre, froid, qui a une influence sur les personnages.

Il se concentra aussi sur une petite société médiocre, mesquine, égoïste, mercantile et satisfaite d'elle-même, faisant même la satire de la classe moyenne, de la petite bourgeoisie qui est très conservatrice, jouit d'une certaine sécurité financière, goûte aux loisirs populaires mais a un intérêt très limité pour la littérature et les arts. On voit Grivet, les Michaud et même Camille, être fiers de ce qu'ils ont accompli dans leur vie, même s'ils se sont contentés de se faire une petite place dans la société, et de gagner un peu d'argent. Camille avait eu cette «*ambition bête*» : «*être employé dans une grande administration*» ; «*il se voyait en rêve au milieu d'un vaste bureau, avec des manches de lustrine, la plume sur l'oreille*» [III]). Et, comme tout bon bourgeois, il lit des livres d'Histoire ou des ouvrages de vulgarisation scientifique afin de «*travailler à son éducation*», mais il ne cherche pas à améliorer sa compréhension de ceux qui l'entourent, à commencer par sa femme mélancolique. Celle-ci qualifie les invités du jeudi soir de «*cadavres mécaniques*». Michaud, Olivier et Suzanne sont moins chargés que Grivet, caricature du bourgeois vain dans ses paroles et ses actions, chacune de ses paroles étant faite pour briller devant les autres, ce qu'il ne réussit pas tout en ne s'en rendant pas compte et en restant fier de ses propos. Et ces «*honnêtes gens*» sont d'une cécité patente devant tous les événements signifiants du roman.

Intérêt psychologique

Appliquant dans "*Thérèse Raquin*" les principes de son naturalisme naissant, Zola, qui était un disciple de Taine, pour lequel la psychologie est subordonnée à la physiologie, plaça en épigraphe la formule de celui-ci dans l'introduction de son "*Histoire de la littérature anglaise*" : «*Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre*». Cette référence scientifique fut confirmée dans la préface : «*J'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères [...] 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. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus [...] J'ai cherché à suivre [...] les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux [...] Mon but a été un but scientifique avant tout.*»

Pensant que les principaux traits du comportement des individus sont les conséquences de leur constitution physique, c'est avec un détachement méticuleux, un dogmatisme théorique et un déterminisme mécanique qu'il étudia les cas médicaux de «*spécimens*», les réduisant à leur physiologie, répétant sans cesse que Thérèse est «*nerveuse*» (dominée par ses nerfs, qui la rendent sensible mais versatile aussi) et Laurent «*sanguin*» (dominé par son sang, qui le rend fort physiquement mais faible moralement), les montrant soumis aux lois inexorables de cette physiologie, considérant que l'équilibre de leurs tempéraments est perturbé par l'intrusion d'un troisième, celui de Laurent, déterminant les réactions, au sens chimique du terme, entraînées par cette intrusion. Il expérimenta en particulier sur eux ses théories sur la sexualité et sur le remords (dont il refusait la conception traditionnelle puisque, pour lui, il «*consiste en un simple désordre organique*»).

Thérèse est le personnage le plus complexe du roman. D'abord, par son sang algérien, elle est l'étrangère inquiétante, qui ressent «*une envie sauvage de courir et de crier*», fait «*des rêves fous*», laisse parfois éclater «*une sauvagerie de bête*», mais, le plus souvent, se contient, vit «*intérieurement une existence brûlante et emportée*», développe l'habileté à feindre. Elle passe son enfance et son adolescence auprès d'un être souffreteux, dont «*la chair n'avait pas un frémissement*», et pas plus quand ils sont mariés. Aussi la rencontre d'un vrai homme ne peut-elle que provoquer l'éruption véritablement volcanique d'une passion soudaine et totale. Elle se révèle alors comme un «*animal humain*», sans libre arbitre, cédant aux fluctuations de son tempérament nerveux impressionnante par la combinaison en elle de désirs et de craintes silencieuses, par sa névrose et son hystérie. Elle prend alors une splendide conscience de sa nature de femme et des plaisirs charnels féminins. La libération de tout ce qu'elle retenait en elle depuis si longtemps lui fait adopter des positions insolentes, et la pousse à accepter le crime. Une fois celui-ci commis, elle ne s'explique pas à elle-même son acte, et le regrette sincèrement. Elle se jette dans un simulacre de repentir, et cherche n'importe quelle voie pour oublier ce crime. Si elle souhaite se marier avec Laurent, c'est uniquement par égoïsme :

«Thérèse désirait uniquement se marier parce qu'elle avait peur et que son organisme réclamait les caresses violentes de Laurent. Elle était en proie à une crise nerveuse qui la rendait comme folle. À vrai dire, elle ne raisonnait guère, elle se jetait dans la passion, l'esprit détraqué par les romans qu'elle venait de lire.» (XVIII). Puis elle joue la comédie pour arriver à ses fins sans éveiller le moindre soupçon : «Thérèse avait pris une attitude morne et désespérée, qui, au bout de quelques jours, inquiéta Madame Raquin. La vieille mercière voulut savoir ce qui attristait ainsi sa nièce. Alors, la jeune femme joua son rôle de veuve inconsolée avec une habileté exquise ; elle parla d'ennui, d'affaissement, de douleurs nerveuses, vaguement, sans rien préciser.» (XIX).

Laurent est d'abord une brute au tempérament sanguin, plein de puissance virile, mais peu ambitieux, paresseux, peignant mal à ses heures perdues, mû par la recherche de plaisirs faciles. Devenu l'amant de Thérèse, il est totalement possédé par elle. S'il parvient à commettre le meurtre de Camille en ne pensant d'ailleurs qu'à la vie facile dont il pourrait jouir après, il est en fait transformé, ses nerfs l'emportant sur l'élément sanguin ; s'il perd sa lourdeur, il devient angoissé, commence par avoir peur, est pris de terreur chaque nuit, est hanté par le visage décomposé du noyé qu'il a vu à la morgue. Ce peintre, médiocre au début, atteint alors un véritable talent, mais ne peint que ce visage, et doit donc renoncer à son art ; il est proche de la folie. Lui aussi ne souhaite se marier que dans un but égoïste : celui d'améliorer sa situation : «Pour se bien prouver que son mariage était nécessaire et qu'il allait enfin être parfaitement heureux, pour dissiper les craintes vagues qui le prenaient, il refaisait tous les calculs d'autrefois.» (XVIII). Lui aussi joue la comédie dans le but de faire germer dans l'entourage l'idée du mariage : «Laurent avait pris le rôle d'homme sensible et serviable. Il était aux petits soins pour les deux femmes, surtout pour Madame Raquin, qu'il comblait d'attentions délicates. Peu à peu, il se rendit indispensable dans la boutique; lui seul mettait un peu de gaieté au fond de ce trou noir.» (XIX).

Auprès des protagonistes se trouve encore la puissante figure de Madame Raquin, une femme très attachée à son fils, qu'elle a choyé et sauvé de la mort à de multiples reprises durant son enfance ; qui, à sa mort, voit le monde s'effondrer autour d'elle car il était sa raison de vivre. Devant vivre avec les assassins, ce témoin passif des événements est comme un représentant du lecteur.

Intérêt philosophique

Dans la préface de la deuxième édition du roman, Zola indiqua : «Dans "Thérèse Raquin", j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier, J'ai choisi 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. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. 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 qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons ; enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi. / On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. [...] J'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse [...] Chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. [...] J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. [...] Je ne sais si mon roman est immoral, j'avoue que je ne me suis jamais inquiété de le rendre plus ou moins chaste. [...]

Il affirma donc un matérialisme qui s'appuyait sur le scientisme, le naturalisme, qu'il allait bientôt mettre au point, étant la volonté de parvenir à une connaissance scientifique des êtres, puisqu'il s'agissait d'appliquer à la description des faits humains et sociaux la rigueur des sciences naturelles. Il est sûr qu'il était animé aussi par le pessimisme, la conviction d'un déterminisme génétique auquel nous ne pourrions échapper.

Enfin, il exprima ses hantises personnelles : peur de la Femme, peur de la fêlure, des forces incontrôlées et incontrôlables qui détraquent l'être humain, et le conduisent à la folie, hantise de l'émiettement physique et moral, de l'engrenage et de la mort,

Destinée de l'oeuvre

Le roman parut d'abord en feuilleton dans "L'artiste", l'habile découpage du texte piquant la curiosité du lecteur. Ce fut donc d'emblée un succès. Mais la presse de droite se scandalisa : Louis Ulbach, qui tenait alors au "Figaro" la chronique intitulée "*Les lettres de Ferragus*", en consacra une à l'éreintement de l'oeuvre, dénonça à l'indignation des honnêtes gens ce qu'il appelait «la littérature putride», qui ne décrivait que des scènes obscènes, traita l'auteur de «misérable hystérique qui se plaît à étaler des pornographies». Zola obtint, de M. de Villemessant, le directeur du journal, l'autorisation de lui répondre. Mais Arsène Houssaye, le directeur de "L'artiste", supplia Zola de couper certains passages, parce que, disait-il, l'impératrice lisait sa revue. Le romancier y consentit, se réservant de tout rétablir dans le volume. Et la publication se poursuivit jusqu'au bout. Mais Zola se fâcha tout rouge lorsqu'il trouva, sur le dernier feuillet des épreuves, une phrase finale où Arsène Houssaye agrémentait l'oeuvre d'une belle conclusion morale. Il se montra intraitable, et le directeur dut lui céder.

Le volume parut en octobre 1867, chez l'éditeur Lacroix, eut, lui aussi, du succès, et suscita de nouveau une polémique. Au commencement de 1868, il eut les honneurs d'une deuxième édition, où Zola ajouta une préface où, se moquant des «gens vertueux» qui «ont fait une grimace de dégoût, en prenant le livre avec des pincettes pour le jeter au feu», de ses «confrères qui ont des nerfs sensibles de jeune fille», il défendit l'aspect scientifique de sa méthode en faisant l'apologie du naturalisme.

Il fallut dix ans pour que le roman soit vendu à mille exemplaires.

En 1873, Zola adapta son roman pour le théâtre, en fit un drame en quatre actes, ce qui était aisé puisque l'unité de lieu était assurée, l'action se passant presque entièrement dans le passage du Pont-Neuf. Cependant, il apporta cette innovation : au dénouement, Madame Raquin surmonte sa paralysie. La pièce déconcerta le public, et ne fut pas un succès. Elle n'eut que neuf représentations au Théâtre de la Renaissance, mais fut publiée, jouée en province et à l'étranger, et reprise plusieurs fois.

Aujourd'hui, on considère que "*Thérèse Raquin*", par son recours à la science, par la richesse de son imaginaire et par son intensité dramatique, est une oeuvre marquante de l'histoire du roman français.

Le roman fut adapté au cinéma :

- en 1911, au Danemark, par Einar Zangenberg ;
- en 1915, en Italie, par Nini Martoglio : "*Teresa Raquin*";
- en 1926, en France, par Jacques Feyder qui en tira un film envoûtant, marqué par l'esthétique expressionniste ; il sortit en 1928 ;
- en 1953, en France encore, par Marcel Carné qui fit jouer Simone Signoret, Raf Vallone et Jacques Duby, les principaux changements apportés par rapport au roman étant la transposition de l'action dans les années 1950 (Raf Vallone était un camionneur italien) et l'ajout du personnage d'un jeune maître-chanteur, incarné par Roland Lesaffre, qui vient menacer Thérèse et son amant dans la seconde partie du film ;
- en 1960, en France, par Stelio Lorenzi qui tourna un téléfilm.
- en 2009, par le Coréen Park Chan-wook, son film, intitulé "*Thirst*", étant bien directement inspiré du roman, les mêmes événements s'y produisant, mais dans un contexte totalement différent ; il obtint le prix du Jury au festival de Cannes 2009 ;
- en 2013, aux États-Unis, par Charlie Stratton, sous le titre "*In secret*", avec Elizabeth Olsen, Oscar Isaac et Tom Felton.
- en 2014, Brian De Palma annonça une adaptation très libre du roman qui serait l'histoire d'un réalisateur et de deux acteurs qui, travaillant justement à une adaptation pour le cinéma, se rendraient compte que le triangle amoureux meurtrier du roman reflète leurs propres expériences.

Le roman donna lieu aussi à un opéra, sur un livret de Nona Sheppard et une musique de Craig Adams, qui, en 2014, fut joué à Londres, au festival de Finborough.

La fin du roman

«Madame 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 mèneraient encore, s'ils étaient assez lâches pour vivre. Alors, au souvenir du passé, ils se sentirent tellement las et écoeurés 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 Camille.

Les cadavres restèrent toute la nuit sur le carreau de la salle à manger, tordus, vautrés, éclairés de leurs jaunâtres par les clartés de la lampe que l'abat-jour jetait sur eux. Et, pendant près de douze heures, jusqu'au lendemain vers midi, madame Raquin, roide et muette, les contempla à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds.»

Commentaire

La fin de “*Thérèse Raquin*” avait été préparée depuis les premières pages du roman, en fonction des règles du déterminisme biologique que Zola emprunta à Claude Bernard. La scène finale est l'aboutissement fatal de la situation initiale, et doit se déduire nécessairement de la rencontre entre Thérèse et Laurent au chapitre V où, après une période de reproches mutuels et de menaces de dénonciation, les époux avaient essayé d'échapper à leur folie dans la débauche. Puis Thérèse s'était munie d'un couteau, Laurent d'un flacon de poison, chacun méditant de faire mourir l'autre.

Ici, en comprenant les intentions l'un de l'autre, les deux époux «*se firent pitié et horreur*». Cette pitié réciproque se traduit par une «*crise suprême*» qui n'est pas l'occasion d'un repentir ni d'une rédemption qui les rendraient sympathiques au lecteur. Ils la subissent, comme le montre la construction de la phrase : c'est le mot «*crise*» qui est le sujet, tandis que les héros sont représentés par les pronoms compléments d'objet «*les*». L'emploi des pronoms personnels se fait aussi le reflet de cette réunion ultime : dans les paragraphes 2 et 3, on trouve quatre fois «*les*», huit fois «*ils*», une fois «*eux-mêmes*», une fois «*eux*» : les époux sont donc désignés collectivement, de même que le nom «*les cadavres*» les rassemble et les déshumanise à la fois dans le troisième paragraphe.

Dictée, non par le repentir, mais par l'impasse où se trouvent les meurtriers, la réconciliation est expliquée par la lassitude et du dégoût : «*ils se sentirent tellement las et écoeurés d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant*».

Le point de vue du narrateur dans le paragraphe central révèle les sentiments des personnages de l'extérieur, au moyen de leurs gestes et de leurs attitudes, au début et à la fin du paragraphe : «*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.*» - «*Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait.*» En revanche, le lecteur bénéficie d'une focalisation interne entre ces deux phrases qui permet encore de réunir les époux en faisant voir qu'au moment de mourir, ils partagent les mêmes sentiments. Le lexique exprime la tendresse d'une enfance retrouvée : «*éclataient en sanglots*», «*dans les bras l'un de l'autre*», «*faibles comme des enfants*», «*quelque chose de doux et d'attendri*», «*une consolation*». Au centre du paragraphe, le regard échangé est souligné par une réduplication : «*un dernier regard, un regard de remerciement*», et le dernier sentiment rapporté par le narrateur est la gratitude réciproque, autre indice d'une suprême réconciliation dans la mort. Les modalités de la complicité entre Thérèse et Laurent n'ont pas non plus

changé depuis le début de leur relation : c'est encore Laurent qui fournit le moyen pratique de donner la mort, le poison, bien préférable au couteau de Thérèse, celui-ci restant pourtant révélateur de son tempérament. C'est d'ailleurs elle qui fait le premier pas vers la mort, où Laurent la suit aussitôt.

Dans cette histoire où la fatalité des tempéraments tient lieu de «*fatum*» tragique, les points communs avec la tragédie sont nombreux. Dès la première phrase, le mot «*dénouement*», plusieurs fois employé dans les passages précédents, invite à un rapprochement avec un dénouement théâtral.

On notait également plus haut les termes «*horreur et pitié*», employés dans la phrase qui précède immédiatement le passage étudié ; or la terreur et la pitié sont les ressorts de la tragédie selon Aristote.

Le «*fatum*», le destin, est l'une des caractéristiques du tragique. Ici, les héros sont prisonniers d'une situation dont la seule issue est le suicide : ils semblent s'y résoudre après un dernier débat. «*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*». Mais le lecteur sait que leur sort est scellé depuis longtemps par une fatalité génétique plus puissante que leur volonté. Le spectacle est mis en scène par l'embrassement final, par ce dernier regard échangé, dramatisé par la présence du couteau et du verre de poison.

Ce poison, on a appris au chapitre XXXI que c'est de l'acide prussique, c'est-à-dire de l'acide cyanhydrique, plus connu sous la forme du fameux cyanure, qui provoque une mort foudroyante, avec des convulsions atroces, sur lesquelles le narrateur ne s'attarde pas, sinon pour évoquer la chute de Thérèse sur Laurent. On trouve ici l'ultime occurrence du leitmotiv du cou de Laurent et de la cicatrice de la morsure de Camille, traduction et vecteur physique des remords de Laurent, et vengeance posthume du noyé, signe du destin encore.

Comme la colère de Zeus dans les tragédies, ce poison foudroie («*éclair*», «*foudroyés*»). Mais c'est surtout la vengeance de Madame Raquin qu'on voit s'exercer ici. C'est elle qui joue le rôle dévolu classiquement aux Érinyes. Au chapitre XXX, Madame Raquin avait songé un moment à se laisser mourir de faim, mais elle avait résolu de vivre jusqu'à ce qu'elle puisse dire à Camille : «*Tu es vengé*». Elle éprouve enfin la «*joie cuisante*» de la vengeance qu'elle se promettait alors. Cela explique que l'évocation de son regard sur la mort des deux complices encadre le paragraphe qui rend compte de leur suicide. On relève dans ces deux paragraphes un champ lexical du regard : «*yeux*», dans la première et la dernière phrase, «*contemplant*», «*regards*», qui trouve son écho dans le regard de pardon échangé entre Thérèse et Laurent. Mais les yeux de Madame Raquin sont, dans le premier paragraphe, «*fixes et aigus*», comme pour mieux voir et précipiter une mort imminente, et ils traduisent à la fin un triomphe : «*ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds.*»

On constate enfin que la dernière scène du roman, comme la description du passage du Pont-Neuf au début, n'est éclairée que d'une lumière «*jaunâtre*», mot dont le suffixe péjoratif confirme le caractère étrié et étouffant du milieu où s'est déroulé cette histoire sordide.

Cette fin tragique permet de saisir une des originalités de «*Thérèse Raquin*» : la simplicité presque racinienne de l'action, menée par une destinée implacable. Le lecteur, comme le spectateur d'une tragédie, peut ressentir de la terreur, mais il n'éprouve guère de pitié.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)