

Université de Tel-Aviv
Faculté des Sciences humaines
Département de littérature française

LE CERCLE INFERNAL

Étude psycho-littéraire de *Thérèse Raquin* d'Émile ZOLA

Mémoire de maîtrise présenté par Haya ADAM

Directeur de recherche:

Professeur L. PREYS

Août 1981

Plan du travail

- I. Introduction
- II. Thérèse – Un cas d'hystérie ?
 1. Les conflits émotionnels
 2. L'évanouissement
 3. "La comédie du remords"
 4. Un cas d'hystérie ?
- III. Laurent – Un cas de paranoïa ?
 1. Avant la folie
 2. Fratricide et inceste
 3. La folie
 - a. Le rêve précurseur
 - b. Les hallucinations
 - b.1 Les portraits
 - b.2 Le spectre
 - c. La rationalisation
 - d. Le détraquement final
 - d.1 La violence
 - d.2 François
 - d.3 "La comédie de la dénonciation"
 - e. Un cas de paranoïa ?
 4. La morsure
- IV. La parole, le silence et les regards
 1. Le silence
 2. La parole
 3. Les regards
- V. Milieux et circonstances
 1. Le repaire du Mal
 - a. Le passage du Pont-Neuf
 - b. Chez les Raquin
 2. La sexualité libérée
 - a. La morgue
 - b. La campagne
- VI. Conclusion: Le cercle infernal

Bibliographie

"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." ⁽¹⁾

I. Introduction

Dans la première édition de *Thérèse Raquin*, Zola met en exergue la phrase de Taine: "Le vice et la vertu (...) sont des produits comme le vitriol et le sucre." ⁽²⁾ Préfaçant la seconde édition du livre en réponse aux critiques virulentes dont il est l'objet, Zola définit avec plus de précision cette déclaration déterministe. Il s'agit, dit-il, de décrire les détraquements psychosomatiques causés par une frustration du milieu entravant la satisfaction de besoins charnels impérieux:

"(...) mon point de départ [est] l'étude du tempérament et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances." ⁽³⁾

Ce roman précède la série des *Rougon-Macquart* où, de nouveau, Zola formule dans une préface ses intentions scientifiques. Il projette d'étudier l'interaction entre les "lois de la pesanteur" de l'hérédité et l'influence de l'environnement sur les membres d'une famille dispersée dans les diverses couches de la société. ⁽⁴⁾

Les deux préfaces, rédigées à peu d'années d'intervalle (la deuxième édition de *Thérèse Raquin* paraît en 1868, la préface des *Rougon-Macquart* est datée de 1871), frappent par leurs traits communs: la conception déterministe, l'insistance sur la physiologie et l'influence des milieux. Néanmoins, elles divergent du fait que le facteur héréditaire, si essentiel dans les *Rougon-Macquart*, n'est même pas suggéré dans la préface de *Thérèse Raquin*. De fait, les ancêtres des personnages de *Thérèse Raquin* sont pour ainsi dire inexistantes dans l'œuvre. La mère de Thérèse y apparaît comme un élément exotique et le père de Laurent, quant à lui, souligne l'aspect cupide et fruste de son fils. La "fêlure" dont souffrent les Rougon-Macquart – "La famille n'était pas d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. (...) cette fêlure héréditaire (...) ⁽⁵⁾ transmise de génération en génération est d'une autre nature dans *Thérèse Raquin*. Il s'en suit que la folie de Thérèse et de Laurent n'est pas imputable au fardeau ancestral, mais résulterait plutôt d'un engrenage de circonstances dans un milieu favorable à son développement. Ainsi, nous suivons pas à pas les progrès de la maladie grâce à une sorte de travail de dissection où la limite entre la vie et la mort est souvent confuse. "J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres", ajoute Zola dans sa préface. ⁽⁶⁾ En outre, il est stupéfiant de constater que les recherches psychanalytiques de Freud et de ses disciples entérinent les observations de Zola, ainsi que nous allons le voir au cours de ce travail.

Signalons que les critiques ultérieurs au scandale premier causé par la parution de l'œuvre semblent l'avoir délaissée en faveur des *Rougon-Macquart*. Parmi ces rares critiques, citons Henri Mitterand ⁽⁷⁾ qui divise le roman en trois parties selon l'épisode remarquable qui termine chacune d'elles: le meurtre de Camille pour la première, le mariage de Thérèse et de Laurent pour la deuxième et le suicide pour la troisième. Cependant, il semble que le critère invoqué ne convienne pas tout à fait à l'esprit du livre et que les événements, aussi tragiques qu'ils puissent l'être, n'y sont pas primordiaux. Pour ce qui nous concerne, nous préférons une répartition en deux moitiés: la première prenant fin avec le départ du modèle, départ qui détermine

Laurent à revenir vers Thérèse et affermit l'idée de leur mariage. La seconde commencerait avec les premières hallucinations de Laurent jusqu'au suicide. C'est alors que se situe, selon nous, la rupture entre la mise en place des circonstances et la description des phénomènes psychosomatiques des personnages principaux entraînés dans l'enfer de la déraison.

Certes, nous n'oublierons pas dans cet essai que *Thérèse Raquin* n'est pas un exposé de cas cliniques, mais un roman où tous les éléments s'enchaînent inexorablement dans un monde tragique et fascinant. Cependant, les premiers chapitres de ce travail sont consacrés à l'analyse des symptômes pathologiques présentés dans l'œuvre, Zola y ayant remplacé le romantisme et le fantastique par le psychologique et la pathologie.

Citons pour commencer l'auteur lui-même exprimant son avis quant à la nature de la folie de ses héros: "On eût dit les accès d'une effrayante maladie, d'une sorte d'hystérie du meurtre." ⁽⁸⁾

"L'hystérie du meurtre": ces deux termes sont associés par Zola, le premier appartenant au générique des maladies, le second au vocabulaire juridique. Afin de compléter cette description, il conviendrait d'y ajouter un troisième élément: la sexualité.

Il semble qu'il existe, dans l'esprit des hommes, des relations étroites entre la sexualité, la folie et le crime. Ainsi, pendant longtemps en France, criminels et fous étaient internés ensemble. En outre, au XVIII^e siècle, les déviations sexuelles étaient considérées comme signe d'anomalie mentale. ⁽⁹⁾ D'autre part, l'étude et le traitement des maladies psychiques se développent, au XIX^e siècle, à partir d'événements judiciaires. Les tribunaux devaient décider si le crime commis résultait d'une instabilité mentale, du degré de responsabilité du suspect et, surtout, du danger que ce dernier constituait à l'égard de la société.

Pendant longtemps, de nombreux savants ont attribué névroses et psychoses à un dérèglement du métabolisme des liquides du corps. Cette théorie des tempéraments, conçue par Hippocrate au IV^e siècle avant notre ère, est encore à la mode à l'époque de Zola qui en est un adepte fervent. "J'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères", déclare-t-il, "j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse." ⁽¹⁰⁾

L'histoire de l'hystérie débute également avec Hippocrate qui attribuait les troubles causés par cette maladie à des migrations utérines. ⁽¹¹⁾ Au XIX^e siècle, l'hystérie revient à la mode à la suite des recherches de Charcot qui "en fixe une description qui reste le fondement des descriptions actuelles". ⁽¹²⁾ Néanmoins, cette définition demeure encore vague puisqu'à cette époque le terme désignait de nombreux symptômes: "L'hystérie était arrivée à englober une grande partie de la pathologie nerveuse et mentale." ⁽¹³⁾ D'autre part, parallèlement à l'esprit positiviste du début du XIX^e siècle, la conviction que les phénomènes psychiques étaient d'origine physiologique prend toute son ampleur et le Dr Cabanis écrit à ce sujet: "Le moral n'est que le physique considéré sous certains points de vue particuliers." ⁽¹⁴⁾

En Italie, Lombroso avance que les délits sont déterminés par des conditions physiques anormales:

"The study of the causes of crime does not lessen the fatal influence to be assigned to the organic factor, which amounts to 35% and possibly even 40% ; the so-called causes of crime being often only the last determinants and the great strength of congenital impulsiveness the principal cause." ⁽¹⁵⁾

À ces théories s'ajoute la méthode expérimentale de Claude Bernard, selon laquelle les recherches doivent se fonder uniquement sur des observations empiriques, l'intervention du savant se réduisant à la vérification de son hypothèse. Disciple de Claude Bernard, Zola adopte cette théorie, l'appliquant à la littérature, tout en se révoltant contre ces romanciers idéalistes qui "sortent de l'observation et de l'expérience pour baser leurs œuvres sur le surnaturel et l'irrationnel, qui admettent en un mot des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes." ⁽¹⁶⁾

Thérèse Raquin est une scène sur laquelle évoluent des personnages de la petite bourgeoisie dans leur cadre naturel. Le surnaturel y fait place aux hallucinations, l'irrationnel au délire. La démence est causée non pas par une force miraculeuse, mais par des frustrations, par un processus interne de détraquement nerveux. Nous allons commencer par exposer ces symptômes. Puis, en comparant les manifestations morbides de la maladie de Thérèse et de Laurent à celles de cas réels et à des définitions médicales, nous tenterons d'établir un diagnostic de leur folie.

"Depuis l'âge de dix ans, cette femme était troublée par des désordres nerveux, dus en partie à la façon dont elle grandissait dans l'air tiède et nauséabond de la chambre où râlait le petit Camille."
(1)

II. Thérèse – Un cas d'hystérie ?

1. Les conflits émotionnels

De constitution saine, Thérèse a partagé durant son enfance la vie calfeutrée de son cousin Camille. Orpheline, elle est élevée par Mme Raquin, sa tante, qui n'essaiera jamais de comprendre la nature de l'enfant. En conséquence, Thérèse souffrira d'un manque constant d'attention et apprendra à dissimuler et à réprimer ses impulsions. Chez sa tante où le petit Camille maladif constitue le centre d'intérêt, elle s'habitue à rester immobile, silencieuse: "Cette vie forcée de convalescente la replie sur elle-même, elle prit l'habitude de parler à voix basse, de marcher sans faire de bruit, de rester muette et immobile sur une chaise, les yeux ouverts et vides de regards." (2)

Cet état, anormal déjà chez une petite fille, empirera et se transformera chez la jeune femme en mélancolie, prostration malade recelant une agressivité refoulée. À cause de cette attitude passive et soumise, Thérèse répond apparemment à toutes les espérances de sa mère adoptive qui n'hésite pas à la marier au fils qu'elle chérit:

"Sa nièce, avec ses airs tranquilles, ses dévouements muets, lui inspirait une confiance sans bornes. Elle l'avait vue à l'œuvre, elle voulait la donner à son fils comme un ange gardien." (3)

Pourtant, Thérèse n'a jamais vraiment assimilé l'éducation qu'elle a reçue, éducation qui entendait faire d'elle une enfant sage conformément aux normes de la petite bourgeoisie française de l'époque et, au plus profond d'elle-même, elle reste la bête sauvage qui se couche au bord de l'eau, "les yeux noirs et agrandis, le corps tordu, près de bondir". (4) En se livrant à Laurent, elle renie ce vernis européen et se glorifie de ses antécédents africains. Proclamant la liberté de ses instincts, elle se voudra petite-fille d'un chef de tribu: "On m'a dit que ma mère était la fille d'un chef de tribu, en Afrique ; j'ai souvent songé à elle, j'ai compris que je lui appartenais par le sang et les instincts (...)" (5), instincts avec lesquels Thérèse, inassouvie, se trouve assurément en conflit perpétuel.

De son mariage avec Camille résulte une frustration supplémentaire puisqu'elle sera "presque vierge encore" en rencontrant Laurent et, dès l'apparition de ce dernier, elle sera fascinée par son aspect viril. Pendant que Laurent peint le portrait de Camille, elle ne le quitte pas un instant, les yeux fixés sur le mouvement de va-et-vient du pinceau, dont la métaphore phallique nous semble évidente. Nous trouvons confirmation à cette interprétation chez Bachelard qui, d'ailleurs, s'en réfère à la psychanalyse:

"Le pinceau et l'éponge sont tenus pour des symboles suffisamment clairs (...). L'un est essentiellement masculin, l'autre essentiellement féminin." (6)

En effet, au dernier coup de pinceau, Thérèse devient la maîtresse de Laurent.

Avide de passion, Thérèse s'abandonne désormais à la révélation de la chair, à l'ivresse du plaisir. Elle se livre totalement à son amant, lui confiant toutes ses aversions, toutes ses répulsions.

Thérèse sera radicalement métamorphosée par l'adultère. Naguère indifférente, insouciante de son intérieur, elle prend dorénavant goût à agrémenter sa chambre à coucher, à garnir ses murs de papier neuf, à fleurir sa fenêtre. Laide auparavant, flétrie par une vie cloîtrée dans la boutique malsaine, grave et triste depuis son arrivée à Paris, elle embellit à présent, s'oubliant à chanter à haute voix à la grande stupéfaction de sa tante. Calme et silencieuse jusqu'alors, elle devient bavarde et agitée. Frigide avec son mari, elle est flambante de passion, voluptueuse avec son amant. Naguère passive, c'est elle maintenant qui décide de leurs rencontres. Il n'est donc pas étonnant que cette liaison devienne une passion exclusive et que le meurtre, comme le voulait Zola, découle logiquement de l'adultère.

Néanmoins, Thérèse est consciente de commettre une faute. En effet, tout en rejetant les normes dans lesquelles elle a été éduquée, elle sait différencier entre le Bien et le Mal, proclamant sa propre condamnation en mimant le chat qui les observe, se blâmant par les propos qu'elle attribue à l'animal et qui les dénoncent:

"Monsieur et Madame s'embrassent très fort dans la chambre ; ils ne se sont pas méfiés de moi, mais, comme leurs amours criminelles me dégoûtent, je vous prie de les faire mettre en prison tous les deux ; ils ne troubleront plus ma sieste." ⁽⁷⁾

Bouleversée lorsque Laurent (par crainte de se voir licencié) doit cesser de venir chez elle, Thérèse ne peut plus reprendre la vie qu'elle menait avant de le connaître. Désormais, la chair éveillée exige d'être satisfaite. Alors, Thérèse fait germer dans l'esprit de Laurent l'idée du crime. Mais, au moment d'agir, elle hésite: "Une lutte terrible se passait en elle." ⁽⁸⁾ De nouveau, sa conscience se trouve en conflit avec l'exigence de ses instincts et elle ne pénètre dans la barque qu'aiguillonnée par la fanfaronnerie de son mari.

2. L'évanouissement

Comme nous venons de le voir, Thérèse se réfugie dès l'enfance dans un détachement morbide par rapport aux personnes et aux choses. Or, cependant qu'à Vernon elle pouvait encore tempérer son trop-plein d'énergie brimée en fuyant vers la nature qui apaisait son sang bouillonnant, dans la boutique et l'appartement obscurs du Passage, la jeune mariée sombre dans l'apathie. Au lieu d'essayer de prendre goût à embellir son intérieur ou pour le moins le nettoyer, elle reste immobile derrière son comptoir, absente de ce cadre qui l'écœure. Plus encore, tout mouvement l'énerve, la contrarie et elle exige de sa tante la même inaction.

Cette indifférence malade constitue, aux yeux de Mme Raquin, une preuve de docilité et ceci explique pourquoi Thérèse n'est jamais consultée sur quoi que ce soit. Quant à lui, Camille interprète cette disposition en considérant sa femme comme une simple d'esprit: "Au fond, il s'avouait que sa femme était une pauvre intelligence." ⁽⁹⁾ De la sorte, ni lui ni les autres ne soupçonnent combien les frustrations de la jeune femme ont affecté sa personnalité.

Lorsque le conflit devient trop violent, l'apathie s'avère un moyen insuffisant et l'inconscient a recours à un autre mécanisme d'autodéfense: l'évanouissement. Ainsi, bien qu'initiatrice de l'idée du meurtre, Thérèse n'en voit pas l'exécution. Lorsque Laurent jette Camille à l'eau et que ce dernier appelle désespérément sa femme à son secours, elle s'abstient de lui répondre sans toutefois seconder son amant: elle perd connaissance. Puis, trois jours durant, elle reste couchée, rigide, muette et elle se relève physiquement changée de cette expérience traumatisante:

"Ses membres étaient frissonnants et rouges de fièvre ; de larges plaques livides marbraient sa peau qui se plissait par endroits, comme vide de chair. Elle était vieillie." ⁽¹⁰⁾

Cette fois encore, le choc psychique a, chez Zola, une répercussion physiologique.

Assurément, cette échappatoire momentanée ne résout pas le problème à longue échéance. Certes, grâce à cette défaillance, Térésè n'aura pas à témoigner à la police. Mais en évitant la prison, elle se condamne à un supplice plus terrible: la torture obsessionnelle par détraquement nerveux.

C'est également grâce à cette faculté dissociative que Thérèse, apparemment indifférente à ce qui l'entoure, ne laisse rien percer de sa liaison avec Laurent. De même, elle dissimule soigneusement le drame de ses secondes noces, menant deux vies parallèles, l'une la nuit, terrorisée par les cauchemars, l'autre le jour, où elle redevient la jeune femme mélancolique telle que tous la connaissent. Cet état, apparemment proche de la schizophrénie, n'est qu'un pseudo-dédoublé de la personnalité puisque conscient et volontaire.

Finalement, toute tentative d'évasion n'ayant abouti qu'à de plus grandes souffrances, la jeune femme cherche l'oubli dans la prostitution – dernière chute avant le suicide. Pour Laurent, le seul à qui Thérèse s'était confiée, les mots ne sont plus indispensables pour deviner les pensées de sa complice, sa compagne de douleur. Pourtant, il ne comprend pas le motif des disparitions de celle-ci et, lorsqu'il dévoile la vérité, sa stupéfaction est totale. Le décalage entre l'abattement de Thérèse et sa gaieté vulgaire est aberrant. Ultime déchéance, la luxure ne provoque en elle qu'un dégoût plus profond.

3. "La comédie du remords"

Zola refuse de concéder à Thérèse de sincères remords. Celle-ci, agenouillée en pleurs aux pieds de sa tante, lui vantant les qualités de Camille, joue d'après l'auteur une sinistre comédie. Certes, Zola attribue à son héroïne "de vagues remords, des regrets inavoués, (...)" ⁽¹¹⁾. Les épithètes "vague" et plus encore "inavoué" ne seraient-elles pas aujourd'hui remplacées par celui d'"inconscient", ignoré à l'époque dans sa signification psychanalytique ? Certes, les remords sont feints. Le sentiment de culpabilité, lui, existe-t-il ?

"Être coupable", déclare Ricœur, "c'est seulement être prêt à supporter le châtime et se constituer en sujet de châtime." ⁽¹²⁾ Certes, Thérèse refuse le châtime. Pourtant, de ce fait, toute sa conduite change. Dorénavant, la seule fin de ses actions sera d'éviter une éventuelle dénonciation. Paradoxalement, plus elle y parvient, plus elle souffre et plus elle refuse d'assumer la responsabilité de ses actes. "Toi seul as

commis le meurtre" ⁽¹³⁾, répète-t-elle à Laurent. Alors, n'éprouvant aucun soulagement, elle change de tactique, elle s'accuse, elle proclame sa faute en espérant trouver le calme, le pardon: "(...) elle reconnaissait volontiers maintenant la part qu'elle avait prise au crime, elle s'accusait elle-même, elle se faisait molle et craintive et partait de là pour implorer la rédemption avec des humilités ardentes." ⁽¹⁴⁾

Cette mollesse, cette "humilité ardente" mettent bien en évidence "la comédie du remords". Il s'agit là, en effet, des indices de l'attitude masochiste adoptée par la jeune femme essayant en vain de soulager sa souffrance morale par le truchement d'une douleur physique. C'est alors qu'elle incite son amant à la frapper, s'offrant aux coups avec un plaisir voluptueux: "Thérèse mollissait sous les coups ; elle goûtait une volupté âpre à être frappée ; elle s'abandonnait, elle s'offrait, elle provoquait son mari pour qu'il l'assommât davantage." ⁽¹⁵⁾

Chez les malades mentaux, écrit Hesnard, "La culpabilité se présente donc comme un comportement fondamental, parfaitement immotivé, se déroulant en sourdine et en dehors de toute connaissance véritable de sa signification." ⁽¹⁶⁾ En outre, ajoute-t-il, ce sentiment de culpabilité est susceptible de provoquer des actions criminelles. Or, dans *Thérèse Raquin*, l'adultère et le crime ne sont pas dus à des troubles psychiques. Bien au contraire, la folie est la conséquence d'une conduite immorale. C'est l'aliénation qui en constitue le châtiement – et nous reviendrons sur ce point.

Par ailleurs, Thérèse est victime autant qu'elle est coupable: bien que le lecteur ne puisse approuver le meurtre, il ne saurait s'identifier à la victime, à Camille, cet être borné, égoïste et asexué qui symbolise dans l'œuvre les petits bourgeois, ces habitués de la famille dont nous reparlerons.

4. Un cas d'hystérie ?

Il est admis de nos jours que les névroses sont dues essentiellement à un conflit psychologique non résolu ⁽¹⁷⁾. Nous avons vu que dès sa plus tendre enfance, Thérèse est déchirée par de tels conflits.

La personnalité hystérique, d'après Laughlin, est caractérisée par un état d'immaturation, un besoin d'attention, un intérêt concentré sur soi-même, et le malade présente une tendance à la dissociation ⁽¹⁸⁾. Chez Thérèse, cette tendance se manifeste de plusieurs façons: apathie, évanouissement puis dissociation entre sa vie diurne et nocturne. ⁽¹⁹⁾

Cependant, selon Charcot – c'est-à-dire à l'époque de Zola, le symptôme dominant de l'hystérie est la crise nerveuse. En effet, à trois reprises, Thérèse se trouve en proie à des crises nerveuses. La première a lieu au moment de la noyade: "Lorsque Thérèse sortit de son évanouissement, elle eut une crise de nerfs, elle éclata en sanglots déchirants ; (...)" ⁽²⁰⁾ La seconde précède son mariage avec Laurent: "Elle était en proie à une crise nerveuse qui la rendait folle." ⁽²¹⁾ La dernière, à la suite de la mort de François. ⁽²²⁾ Zola ne fournit aucun détail qui puisse permettre de définir ces crises de façon scientifique. En conséquence, il semble que l'auteur se soit servi de cette terminologie afin de jalonner les moments critiques du drame.

De nos jours, la crise de nerfs n'est plus considérée comme symptôme permanent de l'hystérie. ⁽²³⁾ Par contre, le processus de conversion ainsi que l'histrionisme en sont les principales manifestations.

La "conversion" est le terme par lequel Freud désigne le déplacement des angoisses et des conflits émotionnels en phénomènes somatiques: "Dans l'hystérie, la représentation inconciliable est rendue inoffensive par le fait que sa *somme d'excitation est reportée dans le corporel*, processus pour lequel je proposerais le nom de conversion." ⁽²⁴⁾

L'histrionisme qualifie le jeu par lequel l'hystérique attire l'attention, fréquemment en affichant une hyperféminité d'après les critères suggestifs des mass-médias, grâce à un comportement séducteur, des vêtements et un maquillage appropriés. ⁽²⁵⁾

Or ces deux symptômes sont absolument inexistant chez Thérèse: ses conflits psychiques ne se manifestent nullement par le truchement de la conversion et Thérèse n'est certes pas une coquette.

"Il n'est pas sûr que l'hystérie du discours quotidien corresponde à l'hystérie médicale", ⁽²⁶⁾ écrit L. Israël. Il semble que l'emploi du terme d'hystérie par Zola soit effectivement celui du discours quotidien utilisé à des fins littéraires. Entre autres, cela lui a permis de mettre en évidence le caractère démoniaque de son héroïne, car "L'hystérie a été jadis parmi les affections neuropsychiques celle qui apparaissait comme la plus visiblement marquée de la signification démoniaque." ⁽²⁷⁾

En outre, nous décelons déjà dans l'héroïne de ce roman certains traits qui caractériseront d'autres figures zoliennes, telles Renée de La Curée ou Nana dont la dépravation dévastatrice sera déterminée par un milieu faussé et corrompu. Signalons à ce propos que le second prénom de Nana, ainsi qu'elle le prétend, est Thérèse: "Un soir, Nana ayant dit qu'elle s'appelait Thérèse, (...)". ⁽²⁸⁾ Nana, c'est le démoniaque féminin amplifié jusqu'au paroxysme, "mouche d'or" née du fumier des mœurs bourgeoises.

"L'œil était dans la tombe et regardait
Caïn." (1)

III. Laurent – un cas de paranoïa ?

1. Avant la folie

Contrairement à Thérèse, Laurent ne semble pas être en prise à des conflits émotionnels. C'est un être rustre et effronté, imbu de lui-même, s'imaginant que tout lui revient de droit. Pourtant, jamais il ne lui serait venu à l'esprit de solliciter un abandon si complet de la part de sa maîtresse et, ce qui pour Thérèse est une révélation, ne sera pour lui – au début du moins – qu'une aventure galante parmi tant d'autres. Cependant, il ne la quitte pas, car l'arrangement est bien trop commode. Simultanément, il s'est trouvé toute une famille: Mme Raquin le dorlote comme si elle était sa mère et lui sert les petits plats qu'il aime; Camille est devenu un frère avec lequel il revient du travail, oubliant dans ces flâneries communes l'ennui des occupations quotidiennes. Il est comblé:

"Laurent avait deviné juste: il était devenu l'amant de la femme, l'ami du mari, l'enfant gâté de la mère. Jamais il n'avait vécu dans un pareil assouvissement de ses appétits." (2)

Habitué aux étreintes lasses des modèles de peinture, Laurent est flatté par la passion de Thérèse, découvrant avec elle des plaisirs jamais éprouvés auparavant. Cependant, une frayeur imprécise, un malaise vague brouillent ces voluptés nouvelles. En effet, l'exaltation excessive et impérieuse de Thérèse devient de plus en plus contagieuse. Désormais dominé par sa maîtresse, incapable maintenant de vivre sans elle, il en subit l'empire, uniquement guidé par ses instincts de bête humaine. L'emprise de la jeune femme est due en premier lieu aux jouissances qu'elle lui procure. Ainsi, la passade du début est devenue un besoin impérieux : "Il avait besoin de cette femme pour vivre, comme on a besoin de boire et de manger." (3)

Toutefois, l'empreinte de Thérèse n'est pas uniquement sensuelle, et son ascendant sur Laurent le transforme à tel point que l'ami peintre rencontré après les noces ne le reconnaît pas. Aminci, Laurent a acquis une allure distinguée et sa peinture, auparavant boueuse et sans talent, témoigne à présent d'une sensibilité artistique. À la surprise exprimée par cet ami face au changement qu'il perçoit, Laurent réplique simplement: "Je me suis marié." (3)

Assurément, Laurent ne saurait lui dévoiler le véritable motif de cette métamorphose. Cependant, ces quatre mots reflètent la vérité, car Thérèse est bien la source de son mal. Nous comprenons également pourquoi les hallucinations de Laurent ne se déclenchent que lorsque Thérèse lui fait part de sa résolution de ne plus le recevoir tant qu'ils ne seront pas mariés.

Chez les Raquin, Laurent se conduit en familier, n'éprouvant aucun scrupule à duper ses hôtes quant à ses rapports avec Thérèse. Pour cet être foncièrement égocentrique, la seule crainte sera celle d'être découvert : non pas qu'il redoutât la peine que cette révélation pourrait causer à sa famille adoptive ou la désapprobation de sa conduite, mais uniquement parce qu'il appréhende d'être chassé de ce paradis. En effet, contrairement à Thérèse en prise à des conflits moraux, Laurent "croyait agir

simplement, comme tout le monde aurait agi à sa place, en homme pauvre et affamé." (5)

Cet homicide n'est pas un crime passionnel, mais un meurtre prémédité dans le but de jouir de tous les avantages que la disparition de Camille signifie pour Laurent. En effet, Camille ne constitue qu'un obstacle physique à la réalisation de ses désirs. Un crime parfait lui permettrait d'assouvir tous ses vœux de parasite, contrecarrés par son père. Quels scrupules pourrait-il donc éprouver à supprimer cet employé falot, mieux fortuné que lui par le hasard ?

De retour à Paris, le soir même du crime, Laurent ne ressent que la satisfaction de l'acte impeccablement accompli :

"La fraîcheur le pénétrait de bien-être. Il avait tué Camille. C'était une affaire faite dont on ne parlerait plus. Il allait vivre tranquille, en attendant de pouvoir prendre possession de Thérèse." (6)

Le scénario se déroule suivant le programme établi : officiellement, la mort de Camille est déclarée accidentelle. Laurent épouse Thérèse, démissionne de son travail pour enfin vivre des rentes de sa femme. Or il est voué à la folie puis, finalement, au suicide. Que s'est-il passé?

2. Fratricide et inceste

Selon nous, le meurtre de cet employé insignifiant ne serait autre qu'un fratricide et l'union de l'assassin avec la veuve, un inceste. À notre avis, il s'agit d'un processus où Camille se substitue au père de Laurent, puis Laurent à Camille.

Trois ans environ après s'être installé à Paris, Camille revient chez lui avec un collègue qu'il introduit comme étant "Le fils du père Laurent (...) de Jeufosse." (7) Vu les rapports de Laurent avec son père, cette première présentation respire l'ironie. Toutefois, sa signification aura d'autres répercussions que nous allons considérer.

Selon Freud, l'origine des névroses est imputable à la tendre enfance, particulièrement aux relations d'enfants à parents. (8) Or Laurent est orphelin de mère. Est-il fils unique? Par qui a-t-il été élevé? Dans l'œuvre, ces questions restent sans réponse. Par contre, la nature des relations entre Laurent et son père est rappelée à plusieurs reprises. Dès sa première visite, Laurent informe les Raquin qu'il ne correspond plus avec son père depuis cinq ans déjà. Zola décrit ainsi la réaction stupéfaite de Camille à cette déclaration: "Bah ! s'écria l'employé, étonné d'une pareille monstruosité." (9) Assurément, une brouille familiale aussi longue est fort déplorable, mais de là à la qualifier de monstrueuse, cela semble quelque peu disproportionné. Cependant, comme nous allons le voir, il s'avère que les rapports de Laurent avec son père méritent cette épithète. En effet, aucun sentiment ne lie le père et le fils. Rappelons que le vieux paysan envoie son fils, qui répugne au travail de la terre, étudier le droit à Paris dans le seul espoir de tirer profit de cet investissement. Certes, un fils avocat serait en mesure de l'assister dans les procès où il est constamment impliqué, et c'est l'unique raison pour laquelle il se résigne à financer les études de Laurent. Aussi, dès qu'il apprend que ce dernier a abandonné ses études, il cesse immédiatement les versements, ce qui a pour effet de mettre fin à leurs relations.

Les sentiments du fils à l'égard du père ne sont guère plus tendres. Tout ce que Laurent escompte de son géniteur n'est autre que l'héritage: "Le père mourra bien un de ces jours; j'attends ça pour vivre sans rien faire." ⁽¹⁰⁾ L'affection filiale est donc suppléée, chez Laurent, par l'intérêt. Certes, Laurent a hérité de son père la prudence paysanne et n'entreprend rien sans calculer. Ainsi, avant de se décider à prendre Thérèse comme maîtresse, il spéculé des avantages et des risques. Puis, avant de se résoudre définitivement à l'épouse, ses réflexions le ramènent à son père, entêté à ne pas mourir. L'intérêt semble lui dicter le mariage et, certes, cette décision s'avère juste puisque Mme Raquin se dépossède en faveur de jeune ménage. D'ailleurs, ce présent résultera de la réaction de la mère, indignée par la réponse du vieux paysan à l'annonce du mariage: "Mme Raquin, après avoir lu la lettre de ce père dénaturé (...) se dépouilla entièrement pour les nouveaux époux." ⁽¹¹⁾

Lorsque Thérèse émet l'idée de tuer son mari, Laurent cherchera le moyen de réaliser le crime parfait et, à ce moment encore, c'est à son père qu'il pensera : "Tous ses intérêts le poussaient au crime. Il se disait que son père, le paysan de Jeufosse, ne se décidait pas à mourir (...)." ⁽¹²⁾

Dans cette citation, répétons-le, c'est bien de l'assassinat Camille que Laurent envisage et non celui de son père, comme nous pourrions aisément nous y méprendre. Ainsi, nous croyons être en mesure de démontrer que ce meurtre est la substitution d'un parricide.

Que pourrait-il donc y avoir de commun entre le vieux Laurent et Camille? Considérons tout d'abord un jeu de mots à signification ironique: le nom de Jeufosse paraît chaque fois que le solide vieillard est mentionné dans le roman. D'autre part, le chétif Camille est sauvé de la mort à plusieurs reprises. Ainsi, tous deux "jouent avec la fosse" en se gardant bien d'y pénétrer! De ce fait, ils constituent un obstacle au rêve d'oisiveté de Laurent.

Mais, par-dessus tout, en accueillant Laurent, en le recevant à sa table, Camille joue le rôle du père nourricier. Grâce à cette hospitalité, Laurent retrouve l'aisance du temps où le vieux paysan le finançait. Pourtant, tout comme pour son père, Laurent n'éprouve à l'égard de son hôte aucun sentiment amical. Seul l'intérêt le rapproche de l'employé que par ailleurs il méprise. Il ne tue pas son père, les circonstances ne s'y prêtant pas. Par contre, Camille lui est là, sot et faible, à portée de main, et sa femme souhaite s'en débarrasser. Aussi, dès que Laurent aura décidé du moyen de tuer, il n'hésitera pas à mettre son projet à exécution.

Freud affirme que l'animosité envers le père peut être transférée au frère aîné. ⁽¹³⁾ Ainsi Camille, substitut économique du père, deviendrait par les rapports d'âge le "frère" de Laurent. D'ailleurs, c'est par ce nom que Zola le désigne en rapportant les sentiments de la Mère (biologique pour Camille, adoptive pour Thérèse) à l'égard de Laurent, ainsi que nous allons le montrer.

Dès la première visite de Laurent, Mme Raquin le prend en sympathie puis, après la mort de Camille, s'y attache de plus en plus. Lorsque Michaud lui suggère de marier Thérèse à Laurent, elle s'illusionne en croyant remplacer le fils biologique par un fils adoptif : "(...) elle trouverait un second fils dans ce garçon qui depuis trois ans lui témoignait une affection filiale ⁽¹⁴⁾, à tel point qu'elle en arrive à prendre le parti de

Laurent contre sa propre nièce, tout comme elle soutenait auparavant les moindres volontés de Camille.

Grâce à cette confiance aveugle qu'elle met en ses enfants, Mme Raquin accepte avec résignation la paralysie. Aussi, lorsqu'elle découvre la vérité, une pensée unique la foudroie: "Ce sont mes enfants qui ont tué mon enfant." (15) Alors, le regard plein de tendre effusion maternelle, ces "regards d'une beauté céleste" qui éclairaient "divinement" son visage déformé, selon les termes mêmes de Zola, se transforment et, tel l'œil de Dieu poursuivant Caïn après le meurtre de son frère, ainsi les yeux réprobateurs de la vieille mère se fixent sur les assassins de son fils jusqu'à ce que, vengée, elle puisse enfin les contempler morts à ses pieds.

Il s'en suit que ce meurtre n'est autre qu'un fratricide, tout comme celui d'Abel, assassiné par son frère à l'aube de l'humanité. Dès lors, les rapports de Thérèse et de Laurent acquièrent une nouvelle dimension : l'inceste. Tous deux étant les enfants adoptifs de Mme Raquin, leur union devient incestueuse, ce que Laurent exprime instinctivement en réponse à la proposition de mariage émise par Michaud :

"Laurent ajouta, d'une voix émue, qu'il aimait comme une sœur la veuve de son pauvre ami et qu'il croirait commettre un véritable sacrilège en l'épousant." (16)

Ce à quoi Thérèse fait écho en répliquant de son côté: "J'aime Laurent comme un frère (...)." (17)

Le calvaire des amants va commencer au moment même où ils prennent la résolution de se marier, car, effectivement, ce mariage est un sacrilège. Il constitue une violation de lois antiques et universelles et à la gravité de la profanation correspondra l'intensité du châtement. Certes, dans le cas qui nous concerne, ce fratricide et cet inceste ne tombent pas sous le coup de la loi. Toutefois, sans verdict humain, la condamnation résultera d'un processus subjectif : un lent détraquement nerveux dont l'unique issue ne saurait être que le suicide, dénouement ultime de l'autopunition que s'infligent inconsciemment deux êtres traqués.

3. La folie

a. *Le rêve précurseur*

Ce n'est que quinze mois après le crime que Laurent commence à ressentir les signes précurseurs de la maladie mentale qui le conduira au suicide. Pendant toute cette longue période, il réussit à garder son équilibre en reprenant ses habitudes d'antan. Il redevient l'employé zélé, retourne chez ses amis peintres et se met en ménage avec un modèle. Il envisage même d'abandonner son projet de mariage avec Thérèse lorsque, soudainement, le modèle le quitte et son désir latent pour Thérèse se réveille violemment. C'est alors qu'il demande à celle-ci de lui accorder un rendez-vous. Mais elle refuse de reprendre leurs amours clandestines, exigeant le mariage: "Marions-nous, je serai à toi" (18), lui dit-elle.

Laurent retourne chez lui, les sens troublés. À la porte de l'hôtel, il est saisi d'une crise de panique, il arrive à grand-peine jusqu'à sa chambre et ne se couche qu'après avoir soigneusement vérifié tous les recoins. Bien qu'il n'ait rien découvert de suspect, le sommeil ne vient pas. Le désir inassouvi suscite en lui le souvenir des voluptés de

l'adultère. Sans cette angoisse qui le paralyse, il serait immédiatement retourné au passage du Pont-Neuf.

Lorsque finalement il parvient à s'endormir, il refait en rêve le chemin vers lequel son esprit éveillé l'avait conduit. Cette fois, ce n'est plus l'ardente Thérèse qui lui ouvre la porte, mais Camille, ou plutôt son cadavre verdâtre et décomposé, tel qu'il l'avait vu à la morgue. Laurent se réveille en sursaut, mais, chaque fois que son corps épuisé s'abandonne au sommeil, il refait ce même trajet vers un plaisir illusoire et son sinistre dénouement.

Serait-il possible de comprendre cette apparition obsédante simplement par le fait que Laurent s'est toujours représenté Camille sous les traits d'un noyé, ainsi que le témoigne le portrait qu'il en avait fait? Cette explication nous semble insatisfaisante et, en examinant la théorie freudienne du rêve, nous allons essayer de cerner avec plus de précision la signification de ce fantasme.

Selon Freud, le rêve ne serait que la réalisation de désirs refoulés. Indéniablement, partant vers Thérèse, Laurent accomplit en rêve ce que la frayeur lui avait empêché de réaliser à l'état de veille. Mais que signifie donc la substitution de la femme séduisante par un cadavre repoussant? Continuons à consulter Freud. Il distingue le contenu manifeste du rêve des idées latentes qui ont servi à son élaboration. L'apparition d'une personne décédée dans un rêve pourrait être interprétée comme le désir de voir le défunt ressusciter.⁽¹⁹⁾ Incontestablement, Laurent voudrait revenir aux temps heureux de l'adultère, où Thérèse le recevait sans réserve, où Camille ne faisait pas encore obstacle à sa convoitise. Souhaiterait-il cependant la résurrection de sa victime, en d'autres termes: regretterait-il d'avoir tué?

Questionné, Laurent répondrait certainement par un non catégorique. En effet, Zola a tenu à souligner que les héros de ce roman sont dépourvus de conscience, en conséquence ils sont incapables de se repentir: "(...) 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."⁽²⁰⁾ Rébellion du système nerveux, mais contre quoi?

Ne serait-ce pas la manifestation du sentiment de culpabilité refoulé, obstinément désavoué? Freud a insisté sur le fait que la plupart des rêveurs se révoltaient de l'interprétation qu'il proposait à leurs rêves : les idées latentes du rêve étant inconscientes, elles ne sauraient être reconnues à l'état de veille. Dans le cas de rêves d'angoisse particulièrement, les idées latentes sont tellement insupportables pour le Moi que le travail d'élaboration ne peut les réprimer et il s'ensuit que la réalisation du désir demeure inachevée. L'angoisse naîtrait du conflit entre la réalisation du désir et l'attitude de refus du rêveur par rapport à ce désir refoulé. Enfin, toujours selon Freud, dans le cas de névroses, le cauchemar révélerait les tendances pénales existant dans la vie psychique de l'homme. Ainsi se manifesterait la punition de cette partie du Moi qui censure et qui n'a pas réussi à refouler le désir trop puissant.⁽²¹⁾ Ce premier rêve marquerait donc le début d'un long processus d'autopunition, dont la gravité s'accroît de par le refus obstiné de Laurent d'assumer sa responsabilité. Plus il dénie sa culpabilité plus il est persécuté par sa victime.

Dans ces cauchemars, Camille apparaît, rappelons-le, tel que Laurent l'a vu à la morgue. C'est là l'unique moment, nous semble-t-il, où la pitié se mêle au mépris, pitié que nous décelons dans les termes de Zola décrivant Laurent figé dans "une curiosité poignante" devant "ce pauvre corps" qui "avait souffert horriblement" et dont la tête "était restée plus effrayante de douleur et d'épouvante". Finalement, Laurent parvient à s'arracher à ce spectacle, puis sort en se répétant: "Voilà ce que j'en ai fait. Il est ignoble." ⁽²²⁾ Ne pourrions-nous pas avancer que cette phrase est l'aveu d'une auto-accusation ? En effet, en substituant le sujet de la deuxième partie de sa réflexion ("j'en ai fait. Il est ignoble"), Laurent constate – et rejette à la fois – sa culpabilité dans la souffrance et l'horreur de cette décomposition. Cependant qu'il croit avoir réussi, quinze mois durant, à étouffer tout souvenir de son crime, à effacer de son esprit l'image épouvantable de sa victime, c'est à l'instant même où il convoite intensément le corps de sa maîtresse que cet autre corps surgit du fond de son inconscient. Toutefois, Laurent refuse de s'avouer cette pitié momentanée envers sa victime ainsi que le sentiment de dégoût qu'il ressent envers lui-même. Il lui est plus facile d'imputer la fatigue, de se reconforter en qualifiant d'absurdes ses frayeurs nocturnes, de se consoler dans l'espoir de retrouver la tranquillité dans les bras de Thérèse qu'il décide alors d'épouser.

Une autre interprétation du rêve, nous semble-t-il, viendrait s'ajouter à celle des conflits névrotiques de Laurent : les anciens concevaient le rêve comme étant un signe divin grâce auquel ils pouvaient prédire l'avenir. Ainsi, protégé de Dieu, Joseph aura la vie sauve grâce à l'interprétation des songes du Pharaon. Laurent lui mourra sous le regard implacable de la Mère Vengeresse car, fratricide et incestueux, il est inexorablement condamné. Mais il ne saura déchiffrer son cauchemar qui, pourtant, présage la nature de son châtement : le spectre de Camille interposé à jamais entre lui et sa maîtresse.

b. Les hallucinations

b.1 Les portraits

Pour Laurent, la peinture n'a jamais été une vocation, mais un passe-temps agréable dans un cadre bohème aux mœurs légères, à l'époque où son père le subventionnait. Lorsque le vieux paysan découvre la duperie de son fils qui abuse de cet argent pour la bonne chair, il lui coupe les vivres, le laissant sans ressources, l'obligeant ainsi à chercher une occupation plus lucrative. Sans illusion quant à son talent, Laurent passe facilement de l'atelier au bureau, et le métier d'employé lui conviendrait fort bien s'il ne l'astreignait pas à l'abstinence. Zola souligne donc les affinités entre la peinture et la sexualité dans la vie de Laurent. Ainsi, pendant les quinze mois d'accalmie qui séparent le crime du mariage, Laurent retourne chez ses amis peintres. Là, il rencontre une femme qui vient s'installer chez lui, ce qui lui permet de retrouver l'équilibre compromis par ses relations avec Thérèse.

Dès sa première visite chez les Raquin, Laurent remarque l'insistance des regards de Thérèse lors du récit de ses expériences d'atelier. C'est à ce moment qu'il propose à Camille de le peindre: "Tu sais, lui dit-il, il faut que je fasse ton portrait." ⁽²³⁾ C'est effectivement une nécessité que Laurent exprime, l'impératif d'un instinct pressentant le consentement de Thérèse: "Voilà une petite femme, se disait-il, qui sera ma maîtresse quand je le voudrais." ⁽²⁴⁾

Comme nous sommes loin de la littérature romanesque où l'amoureux conquiert le cœur de sa mie en faisant son portrait ! En dessinant le portrait du maître de la maison, en flattant le petit employé vaniteux, Laurent assure ses entrées chez les Raquin. C'est une cour bien singulière qu'il fait à Thérèse en peignant: ils n'échangeront aucune parole et elle restera figée à le contempler, hypnotisée par le mouvement des pinceaux. Au moment même où Laurent achève le portrait, Thérèse devient sa maîtresse. Certes, les critiques de Zola, accoutumés aux histoires d'amour éthérées, ont été scandalisés à juste titre: *Thérèse Raquin* est le roman d'une passion toute charnelle.

Le portrait de Camille est ignoble, les teintes en sont boueuses et ternes. Pourtant, Camille y décèle avec fierté un air distingué pour lequel il exprime sa reconnaissance à son ami. De nouveau, la peinture est favorable aux ambitions de Laurent.

"Ce que nous cherchons à travers le tableau", écrit Sartre, "ce n'est pas Pierre tel qu'il ait pu nous apparaître avant-hier ou tel jour de l'année dernière: c'est *Pierre en général*, un prototype qui sert d'unité thématique à toutes les apparitions individuelles de Pierre." ⁽²⁵⁾

Sur cette toile aux couleurs blafardes apparaît la face verdâtre d'un noyé. Laurent a peint Camille tel qu'il le voyait: un noyé anticipé et, à la morgue, c'est le cadavre qui se transforme en tableau: "[Laurent] resta immobile (...) gravant malgré lui au fond de sa mémoire toutes les lignes horribles, toutes les couleurs sales du tableau qu'il avait sous les yeux." ⁽²⁶⁾ Bien que la peinture de Laurent ne possède aucune valeur artistique, sa signification psychologique est cependant très puissante puisqu'elle met à jour les pensées inconscientes de son auteur.

D'autre part, une force magique paraît attachée à ce portrait. Ne ressemblerait-il pas à ces croquis primitifs dessinés sur les parois des cavernes? En représentant les animaux qu'ils souhaitaient tuer, les anciens s'assuraient, croyaient-ils, une chasse fructueuse. Ainsi le même sortilège opère vis-à-vis de Laurent: il a dessiné un Camille noyé, et c'est la noyade qu'il choisit alors que ce portrait est depuis longtemps oublié !

Cependant la magie a ses dangers. Pendant la nuit de noces, Laurent, horrifié, aperçoit le visage de Camille. "La face de sa victime était verdâtre et convulsionnée, telle qu'il l'avait aperçue sur une dalle de la morgue." ⁽²⁷⁾ En dépit des affirmations de Thérèse, Laurent rejette l'idée d'associer cette apparition avec le tableau. Ce n'est qu'à l'aube que le revenant reprend sa forme inoffensive de toile peinte. Alors, Laurent retrouve la force de décrocher du mur le portrait qui l'a empêché de se rapprocher de Thérèse. Dorénavant, la peinture lui sera maléfique.

À la suite de son mariage, la souffrance sensibilise Laurent. Il quitte son poste d'employé puis, espérant fuir les spectres qui le hantent, loue un petit atelier. Là il recommence à dessiner et un talent jusqu'alors insoupçonné se révèle dans ses œuvres. Pourtant, il doit abandonner le projet de peindre une grande toile, car tout ce qu'il ébauche – têtes humaines ou animales – prend le visage d'un Camille grimaçant, supplicié et terrifié – sorte de miroir de lui-même. Toutes ses esquisses s'animent, peuplant son atelier d'une infinité de Camille accusateurs. "La paranoïa divise", écrit Freud. ⁽²⁸⁾

Dans sa vaine tentative de dénoncer les assassins de son fils, Mme Raquin perd le contrôle de sa main à cause d'une incapacité physique. Laurent lui perd le contrôle de la sienne, écrasé par un mal psychique. Les cinq tableaux remarqués par l'ami ne représenteraient-ils pas les cinq doigts de cette main que Laurent ne maîtrise plus? Ou encore, l'index trahissant à cinq reprises le criminel? La culpabilité refoulée s'est frayé un chemin et s'extériorise. Laurent qui ne domine plus sa main va bientôt perdre le contrôle de son cerveau; désormais, c'est lui qui sera terrifié, supplicié.

b.2 Le spectre

Lorsque Laurent aperçoit Camille ressuscité dans le portrait qu'il en avait fait, l'hallucination naît d'un fondement matériel. Toutefois, aucune assise tangible n'est nécessaire à son délire. Bien avant le mariage, durant cette nuit de cauchemar où sa victime l'accueillait à la place de sa maîtresse, il avait été épouvanté en imaginant Camille caché sous son lit, secouant sa couche pour le faire tomber et le mordre. Au point du jour, le fantôme disparaît pour revenir les nuits suivantes, de plus en plus concret.

Pendant la période où les amants font tout pour assurer leur mariage, Laurent vante, dans ce but, les qualités du noyé à Mme Raquin "avec une conviction d'halluciné" ⁽²⁹⁾, car le spectre de sa victime apparaissant chaque nuit l'empêche de dormir. C'est alors qu'un phénomène étrange se produit: Thérèse et Laurent – la nerveuse et le sanguin – ne forment plus qu'une seule et même personne:

"Ils eurent dès lors un seul corps et une seule âme pour jouir et pour souffrir. Cette communauté, cette pénétration mutuelle sont un fait de psychologie et de physiologie qui a souvent lieu chez les êtres que de grandes secousses nerveuses heurtent violemment l'un à l'autre." ⁽³⁰⁾

Dans cette affirmation, nous retrouvons la théorie de l'imprégnation déjà présentée dans *Madeleine Férat*, histoire d'une jeune femme marquée de façon indélébile par son premier amant. Toutefois, dans l'œuvre qui nous concerne, ce phénomène est réciproque et l'image des forçats liés à jamais par un pacte de sang y ajoute une dimension qui sollicite l'attention. Derrière l'explication simpliste de prime abord des "secousses nerveuses", il semble impossible de ne pas reconnaître le sentiment de culpabilité refoulé qui est à l'origine du détraquement de la personnalité des deux complices.

Au moment même où ils sont si proches, si semblables dans leurs troubles, c'est alors qu'ils sont séparés à jamais l'un de l'autre. Ce mariage, en vue duquel le crime a été commis, n'est plus l'aspiration aux plaisirs d'antan, mais l'espoir éperdu de retrouver le calme et le sommeil l'un dans les bras de l'autre: "C'est ainsi qu'ils voulaient leur union de tout le désir qu'ils éprouvaient de dormir un sommeil calme." ⁽³¹⁾

La nuit de leurs noces apporte un démenti douloureux à ces attentes de repos. C'est la première d'une série de longues nuits d'insomnies et d'angoisses. Ensemble, ils souffrent plus intensément encore et toute union leur est devenue impossible: le spectre de Camille est là. Lorsqu'ils décident enfin de se coucher, après quinze jours passés dans un fauteuil, ils laissent entre eux une place pour le revenant: "Il y avait entre eux une large place. Là couchait le cadavre de Camille." ⁽³²⁾ Tous leurs sens sont perturbés. Ils voient le corps, ils en respirent l'odeur de pourriture, ils en sentent l'humidité glaciale les pénétrer et ils n'osent bouger de peur de le toucher. C'est un

cadavre qui n'en finit pas de se décomposer, corruption d'un corps dans lequel il semble que le couple perçoit, à la manière des peuples archaïques, "l'expression de la cruelle rancune et de la haine dont ils sont l'objet de la part du mort, (...)." ⁽³³⁾ La réaction des amants traduit l'horreur de la contagion qui les menace, l'angoisse de leur propre mort, anticipée dans cette chair en perpétuelle putréfaction. La présence de Camille s'avère si matérielle, si concrète que Laurent en vient à se demander comment le tuer à nouveau !

Dans un effort suprême afin de chasser Camille, Laurent décide d'étreindre Thérèse malgré les souffrances que ce contact provoque. C'est un combat atroce contre un démon invisible et pourtant intolérablement présent, une sorte d'antithèse horrible de la lutte de Jacob avec l'Ange, combat qui se termine par une sorte de crise d'épilepsie : "Ils reçurent un choc d'une violence inouïe et crurent qu'ils allaient tomber du haut mal." ⁽³⁴⁾ Le châtement de la double transgression du fratricide et de l'inceste est certes comparable au "mal sacré", autre désignation de l'épilepsie :

"Dans certains cas, et singulièrement dans celui de l'épilepsie, la 'substance morbifique' est si retirée, si inaccessible aux gens et même aux preuves, qu'elle garde encore la marque de la transcendance, et qu'on pourrait la confondre avec les artifices du démon." ⁽³⁵⁾

En effet, cette étreinte brûlante de désespoir transporte le couple en enfer, aux côtés de Camille qui, à nouveau, s'est glissé entre eux en ricanant. L'échec est irrémédiable : Laurent n'est plus qu'un impuissant, comme ce Camille dont il avait dès le premier jour deviné l'impotence. Le supplice est accru par le phénomène d'identification du meurtrier à sa victime. Peu à peu, le cadavre victorieux quitte le lit pour s'installer dans chaque recoin de l'appartement, pour finalement se réincarner en Laurent lui-même :

"Sans cesse heurté contre l'homme qu'il avait tué, le meurtrier finit par éprouver une sensation bizarre qui faillit le rendre fou ; il s'imagina, à force d'être comparé à Camille, de se servir des objets dont Camille s'était servi, qu'il était Camille, qu'il s'identifiait à sa victime." ⁽³⁶⁾

Désormais, il n'a d'autre solution que de suivre le chemin de sa victime: la mort.

c. La rationalisation

Dans sa folie, Laurent construit un système de raisonnement logique, autodéfense d'un organisme angoissé. Toutefois, cette logique ne le mène pas au salut, bien au contraire, c'est en partie à cause d'elle qu'il s'effondrera.

De prime abord, Laurent diffère des Raquin qu'il choque en parlant des rapports avec son père, de sa vie à Paris et de ses ambitions qui ne traduisent que des aspirations de volupté et de paresse. Or, aux yeux de la petite bourgeoisie, le travail est sacré et l'oisiveté, comme la luxure, n'est-elle pas l'un des sept péchés capitaux? Comme le souligne Foucault, l'homme qui refuse de travailler fait preuve d'orgueil, de révolte contre l'ordre divin établi sur terre après l'expulsion du Paradis. ⁽³⁷⁾ C'est aussi l'activité professionnelle qui, depuis longtemps, sert de critère pour définir la folie: "Entre la 'normalité' et 'l'anormalité' il n'existe pas de différence qualitative, mais seulement une différence quantitative en majeure partie basée sur une question pratique: il s'agit en effet de savoir si notre névrose est assez grave pour nous rendre incapables de travailler." ⁽³⁸⁾

À l'époque où Laurent rencontre Camille, la paresse lui semble un rêve lointain puisque son père, le vieux paysan de Jeufosse, se porte fort bien et a l'air très peu disposé à transmettre ses biens à son fils. Dès le début, Laurent devine instinctivement les profits qu'il pourra tirer de la fréquentation assidue des Raquin. Il n'épargne aucun effort pour leur plaire. Aux réunions du jeudi, il égaie la compagnie (qu'il trouve bête et ennuyeuse) afin de se faire rapidement accepter par les amis de la famille. Comme nous l'avons vu, il flatte son hôte – et, par conséquent, la mère – en en dessinant le portrait. C'est ainsi qu'il s'installe en pique-assiette chez les Raquin.

Sa liaison avec Thérèse parachève le bien-être qu'il ressent dans cette famille. "Laurent, repu, choyé, engraisé encore, avait la seule crainte de voir cesser cette belle existence." ⁽³⁹⁾ Mais voici que cette crainte devient réalité. Menacé de renvoi s'il continue à s'absenter aussi fréquemment du travail, Laurent, pour qui sa maîtresse est devenue une nécessité aussi impérieuse que le boire et le manger, considère favorablement le vœu de celle-ci de voir disparaître son époux. Pourtant, c'est encore en paysan prudent et calculateur qu'il pèse les conséquences d'un tel acte. Crime passionnel? Certes non, car les mobiles qui poussent Laurent au meurtre sont ceux-là mêmes qui lui faisaient souhaiter la mort de son père ainsi que nous l'avons déjà vu. Alors, "Camille mort, il épousait Thérèse, il héritait de Mme Raquin, il donnait sa démission et il flânait au soleil." ⁽⁴⁰⁾

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Laurent est convaincu par sa propre logique qu'il est plus facile d'hériter de Mme Raquin, une étrangère, que de son propre père. Cependant, Camille n'avait jamais été une entrave pour les amants ; il n'avait rien soupçonné de leurs relations. Bien au contraire, il reprochait à sa femme la froideur qu'elle semblait témoigner envers son ami. En conséquence, Laurent tue uniquement par intérêt et c'est son caractère de parasite qui le pousse au meurtre. De même, il décide de se marier, sa logique révoltée à l'idée de ne pas profiter d'un crime si parfaitement accompli et de ne pas réaliser ses rêves d'oisiveté:

"Laurent, d'un tempérament plus épais, tout en cédant à ses terreurs et à ses désirs, entendait raisonner sa décision." ⁽⁴¹⁾

Il fait abstraction du malaise obstiné auquel il est soumis depuis le début de sa liaison avec Thérèse et néglige les menaces contenues dans ses fantasmes. Grâce à la rationalisation, il édifie sur la base de son idéal un avenir d'oisiveté et d'agrément auprès de la veuve de Camille. Plus tard, au mépris de la souffrance et des angoisses, en dépit de l'échec de ses relations avec Thérèse, Laurent ne la quittera pas, car sa paresse est entre les mains de sa femme, au nom de laquelle Mme Raquin a transféré ses économies.

Laurent, dont l'activité sexuelle est devenue inexistante, aurait pu trouver un exutoire dans le travail – sublimation de la libido. Or, si nous admettons – avec Bataille – que le monde du travail est en opposition au monde de la violence ⁽⁴²⁾, il en découle qu'en optant pour l'oisiveté, Laurent fait acte de transgression. C'est ainsi que, faussées, ses spéculations égocentriques s'avèreront fatales. En réalisant ses vœux de désœuvrement, il s'achemine vers la mort.

d. Le détraquement final

d.1 La violence

La vie des amants qui, après leur mariage, était censée être délivrée des hantises, se transforme en calvaire, le couple n'ayant pas réussi à chasser le spectre qui les sépare. Leur passion d'antan dégénère graduellement en haine. Alors, une sorte de tension sadomasochiste se crée entre les époux et leurs querelles deviennent de plus en plus brutales. Thérèse reçoit avec plaisir les coups qu'elle recherche et, en la frappant, Laurent essaie de se libérer de ses angoisses. Désœuvré, inassouvi, Laurent doit donner libre cours à cet excédent d'énergie libidinale qui se convertit en agression et en destruction. La situation dégénère lorsque le seul obstacle au débordement de leur folie, Mme Raquin, devient un cadavre vivant. Paralysée, elle ne constitue plus, dorénavant, cette constante menace de dénoncer les assassins, mais, parallèlement, elle perd le pouvoir protecteur de sa présence. Alors, Laurent se déchaîne:
"Et Laurent (...) secouait [Thérèse] avec rage, la battait, meurtrissait son corps de son poing fermé. À deux reprises, il faillit l'étrangler." ⁽⁴³⁾

Il commet un nouveau crime : à coups de pied au ventre, il tue sans le savoir son propre enfant que Thérèse sacrifie à ses terreurs. Toutefois, Laurent ne se contente pas de brutaliser Thérèse, il s'en prend également aux objets :

"Lorsqu'il était las de se quereller avec Thérèse et de la battre, il donnait, comme les enfants, des coups de pied dans les murs, il cherchait quelque chose à briser. Cela le soulageait." ⁽⁴⁴⁾

Enfin, Laurent sombre dans un état régressif qui le mène droit à l'aliénation. Sa prochaine et dernière victime sera une bête inoffensive : le chat.

d.2 François

Dans l'univers zolien, les animaux occupent une place privilégiée. Avec quelle pitié Zola ne décrit-il pas, dans *Germinal* par exemple, le chagrin du vieux cheval Bataille face à l'agonie du jeune Trompette se mourant de nostalgie dans la mine ! En récapitulant, par le truchement de son porte-parole, le Docteur Pascal, les lois de l'hérédité telles qu'il les a appliquées dans la série des *Rougon-Macquart*, Zola n'oublie pas de mentionner avec tendresse les animaux:

"Et l'animalité, la bête qui souffre et qui aime, qui est l'ébauche de l'homme, toute cette animalité fraternelle qui vit notre vie !" ⁽⁴⁵⁾

Ainsi, dans *Thérèse Raquin*, le chat possède un prénom (d'humain) tandis que celui de Mme Raquin n'est jamais mentionné, et la haine de Laurent envers François semble constituer en elle-même un signe de monstruosité et de réprobation du personnage de la part de l'auteur.

Cependant, François est une bête paisible et douce, grâce à qui Thérèse peut surmonter de temps à autre la solitude, la nausée de tous les jours et les longues parties de domino du jeudi soir. Comme nous l'avons vue, elle confère la parole au chat, et celui-ci blâme leurs amours illicites, puis les dénonce. Aux yeux de Laurent, ce jeu n'est pas illusoire et, saisi de panique, il chasse l'animal dont le regard innocent se métamorphose en "une sorte d'extase diabolique". ⁽⁴⁶⁾

Le chat, présage maléfique, n'est pas un symbole nouveau en littérature. Dans *Le chat noir*, Edgar Poe rappelle "l'ancienne croyance qui regardait tous les chats noirs comme des sorcières déguisées." ⁽⁴⁷⁾ De par la répétition de l'épithète "tigré" à chacune de ses apparitions, François lui rappelle le feu des enfers où s'associent les couleurs noires et fauves.

Pendant la nuit de noces, un grattement se fait entendre : Thérèse se rassure quant à la nature du bruit en entendant François miauler. Cependant Laurent, le jugement faussé par la terreur, s'imagine que c'est le cadavre de Camille qui s'écorche les ongles à la porte. La frayeur de Laurent, provoquée par le chat personnifié, est maintenant une horrible certitude : François est devenu l'incarnation diabolique de Camille. "Camille est entré dans ce chat, pensa-t-il. Il faudra que je tue cette bête... Elle a l'air d'une personne." ⁽⁴⁸⁾

Aux regards accusateurs de Mme Raquin viennent s'ajouter ceux de François et c'est pourquoi Laurent décide de fermer à jamais ces yeux félins. Alors, persuadé du caractère démoniaque de l'animal, il le défenestre. L'agonie de la bête est déchirante: la souffrance et les hurlements du chat blessé à mort retentissent pendant une longue nuit. Par contre, l'agonie de Camille n'avait pas eu de témoin, elle a été suggérée uniquement par l'état du cadavre reconnu à la morgue. À la mort de François, les deux femmes se lamentent et réagissent par un comportement semblable à celui qui avait suivi la mort de Camille:

"Cette nuit-là, Mme Raquin pleura 'François' presque autant qu'elle avait pleuré Camille ; Thérèse eut une atroce crise de nerfs." ⁽⁴⁹⁾

Ainsi le massacre de l'animal, "ébauche de l'homme", concrétise la cruauté démentielle de Laurent.

d.3 La "comédie de la dénonciation"

Les signes précurseurs du délire de persécution apparaissent dès les premiers rendez-vous avec Thérèse. Ainsi, un sourire de la marchande de faux bijoux du Passage suffisait à emplir Laurent de terreur. Après le meurtre, il perçoit dans les regards des Michaud une méfiance qui le fait frémir, alors que ces derniers ne doutent pas un instant de son honnêteté, comme le prouve leur témoignage à la police qui, d'ailleurs, lui sera d'une aide précieuse. La même anxiété détermine Laurent à se rendre à la morgue huit jours consécutifs, à rechercher le corps de sa victime afin de s'assurer qu'aucun indice accusateur n'a été découvert. Certes, il ignore que nul verdict humain ne sanctionnera ses actes et que son châtement consistera précisément en autopunition à caractère paranoïaque.

En dernier lieu, la folie le pousse à douter de sa propre complice, de cette femme qu'il avait tant désirée et, lorsque Thérèse déserte le magasin des matinées entières, il s'imagine qu'elle est allée au commissariat le dénoncer. En découvrant que cette femme pour qui il a tué se jette dans les bras d'autres hommes pour échapper aux fantasmes communs, ironie du sort, il est soulagé ! Puis, paradoxalement, c'est lui-même qui menace de se livrer à la justice. Tandis que Thérèse joue "la comédie du remords", trahissant ainsi le sentiment de culpabilité qui la ronge, Laurent lui fait mine de se rendre chez le procureur, y entraînant Thérèse: "À plus de vingt reprises,

ils allèrent jusqu'à la porte du commissariat de police, l'un suivant l'autre. (...) et ils se décidaient toujours à attendre encore." ⁽⁵⁰⁾ Brisé par ce jeu angoissant, Laurent décide finalement de tuer Thérèse. Poussé par un besoin impérieux, l'anxiété et la déraison ayant remplacé la logique de la prudence et tous les calculs d'autrefois, il ne prend aucune précaution, insoucieux à présent des conséquences d'un tel meurtre.

Jusqu'au bout, Laurent sera persuadé d'avoir acquis les biens et la femme de Camille en toute légitimité. Cependant, tous ces fantasmes, tous ces spectres et toutes ces hallucinations ne sont-ils pas la projection d'un sentiment de culpabilité enfoui au plus profond de son être? Il semble que Freud soit en mesure de nous éclairer:

"Dans la paranoïa, le reproche est refoulé sur une voie qu'on peut désigner comme *projection*, et le symptôme de défense qui est érigé est celui de la *méfiance à l'égard des autres* ; la reconnaissance est ainsi refusée au reproche, et, comme par représailles, il n'existe aucune protection contre les reproches qui font retour dans les idées délirantes." ⁽⁵¹⁾

Ainsi, Laurent parvient au détraquement final, enferré dans le cercle infernal de ses propres mensonges. Dans quelle mesure est-il paranoïaque ?

e. *Un cas de paranoïa ?*

Zola qualifie ses héros d'hystériques et décrit de quelle manière "sous l'influence ardente de la jeune femme, [le] tempérament [de Laurent] était devenu peu à peu celui d'une fille secouée par une névrose aiguë." ⁽⁵²⁾ Cependant, les symptômes de la folie de Laurent paraissent étrangement similaires à ceux de la paranoïa. Nous y retrouvons notamment les troubles dont se plaignait le Président Schreber, décrits par Freud suivant l'ordre de leur manifestation: 1°) rêve précurseur ; 2°) des insomnies ; 3°) des idées de persécution basées sur des illusions sensorielles ; 4°) un état agressif dans lequel le malade injurie ou attaque des personnes qu'auparavant il estimait. Finalement, le patient édifie un système de pensée logique, dans lequel il intègre ses hallucinations. Ce système lui permet de rationaliser les manifestations de sa démence et de survivre. ⁽⁵³⁾ Ce sont précisément ces symptômes que nous venons de dégager dans le personnage de Laurent. Cependant, il serait prématuré de conclure que ce dernier est atteint de paranoïa, car deux éléments essentiels de cette maladie sont absents: la mégalomanie et la tendance homosexuelle contrariée.

Freud élucide le délire de persécution par un mécanisme d'autodéfense de déplacement et de projection, l'inconscient paranoïaque désavouant l'assertion "je l'aime" (une personne du même sexe) en "je le hais", puis aboutissant à "il me hait (ou me persécute)": "Nous considérons que ce fantasme de désir homosexuel: aimer un homme, constitue le centre du conflit dans la paranoïa de l'homme." ⁽⁵⁴⁾ Analysant le cas des sœurs Papin, J. Lacan y décèle le même processus de dénégation de la tendance homosexuelle. ⁽⁵⁵⁾

Certes, il est difficile d'imputer à Laurent des prédispositions homosexuelles contrariées. Bien au contraire, c'est sa virilité, son succès auprès des femmes que Zola met à maintes reprises en évidence et l'homosexualité semble être tout à fait en dehors du sujet dans *Thérèse Raquin*.

Un critère plus prépondérant encore de la paranoïa est la mégalomanie. "(...) dans la plupart des cas de paranoïa, il y a un élément de délire des grandeurs et le délire des

grandeurs peut, à lui tout seul, constituer une paranoïa." ⁽⁵⁶⁾ Or, nous avons vu que Laurent n'a aucune ambition artistique et ne se fait aucune illusion quant à ses talents picturaux, toutes ses aspirations se résumant à des vœux d'oisiveté et de luxure.

J. Lacan, pour sa part, considère la mégalomanie comme étant l'aspect positif, altruiste du caractère paranoïaque: "Quant aux thèmes de grandeur, ils se traduisent en rêve d'évasion vers une vie meilleure, en intentions vagues d'avoir à remplir une grande mission sociale, en idéalisme réformateur (...)." ⁽⁵⁷⁾ Assurément, foncièrement égocentrique et dénué de tout idéal, Laurent ne se soucie nullement du salut de l'humanité. De plus, tout comme chez Thérèse, le meurtre n'est pas chez Laurent la conséquence du détraquement psychique. Bien au contraire, il est prémédité et sera exécuté en toute lucidité, entraînant par la suite la folie, châtement infernal. Le mécanisme d'autopunition se déclenche avec l'acte criminel, du fait de l'impunité légale. "Devenir soi-même tribunal de soi-même, c'est bien être aliéné (...)." ⁽⁵⁸⁾: ainsi le couple revit incessamment les détails du crime, accusé, témoin et juge à la fois.

4. La morsure

Jusqu'à présent, nous avons considéré essentiellement les problèmes psychologiques des personnages, chose qui nous a fait aboutir à la déduction que la folie de Thérèse et de Laurent ne correspondait à aucune nomenclature psychiatrique. En outre, l'étiologie de leur folie diffère entièrement de celle de l'hystérie et de la paranoïa. En effet, le savant recherche l'origine des maladies mentales dans les premières années de la vie du patient. Or, dans l'œuvre qui nous concerne, le détraquement nerveux de Laurent est absolument étranger à tout épisode survenu durant son enfance. Ce détraquement découle directement de l'homicide et de l'adultère. C'est pourquoi une blessure concrète va déclencher souffrances et hallucinations: la marque laissée au cou de l'assassin par sa victime, cette morsure infernale qui renvoie au sens étymologique du terme "re-mords": mordre à nouveau.

Le cou de Camille est "maigre, ridé, au milieu duquel le nœud de la gorge, saillant et d'un rouge brique, remontait à chaque ronflement." ⁽⁵⁹⁾ Par contre, celui de Laurent est "large et court, gras et puissant. (...) Thérèse l'examinait avec curiosité (...), éprouvant de petits frissons lorsque ses yeux rencontraient son cou de taureau." ⁽⁶⁰⁾

Cette comparaison laisse pressentir la théorie des "Gras et des Maigres", exposée plus tard par Zola dans *Le ventre de Paris*. Dès *Thérèse Raquin*, l'auteur divise l'humanité en deux groupes hostiles s'entredévorent. Citons l'exemple donné par Claude:

"Pour sûr, dit-il, Cain était un Gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits rongeurs..." ⁽⁶¹⁾

N'avons-nous pas déjà rapporté le meurtre de Camille à ce fratricide originel ?

En outre, le symbolisme phallique émanant de la description des cous est saisissant. Nous sommes en droit de conclure que chacune de ces descriptions reflète les facultés sexuelles correspondant aux personnages. Camille (ironiquement surnommé "Camomille" par le critique Ulbach) possède un corps débile et, après trois années de mariage, Thérèse est "presque vierge encore". C'est dans les bras puissants de Laurent, l'habitué des modèles d'atelier, que la jeune femme révèle et découvre les plaisirs de la chair.

Dans son ultime résistance, Camille emporte dans la mort un lambeau du cou de Laurent. Cette diminution physique constituera un préjudice irrémédiable à la virilité du meurtrier. Citons à ce propos J. Borie déclarant que le cou, chez Zola, "est le support de fantasmes de castration." ⁽⁶²⁾ De manière analogue, nous retrouvons la morsure castratrice dans *Germinal*, à la suite du meurtre du rival. Seul dans la mine inondée avec Catherine qu'il désire, Étienne est séparé d'elle par le cadavre de Chaval qu'il vient de tuer. Il s'imagine alors que Chaval n'est pas mort, que celui-ci "nageait et allait le mordre". ⁽⁶³⁾ Nous décelons également dans cette obsession une certaine similitude avec la théorie de Freud, selon laquelle les rêves de décapitation seraient la transposition du complexe de castration. ⁽⁶⁴⁾

Dans l'œuvre qui nous concerne, un phénomène démoniaque se produit. Non seulement la plaie ne se cicatrise pas, mais elle dévore progressivement tous les organes à l'entour, gangrénant le corps entier, entraînant hallucinations et angoisses.

Le lendemain du jour fatidique de la noyade, Laurent se réveille frais et dispos et, n'était-ce cette brûlure au cou, rien ne l'empêcherait d'oublier le crime commis la veille:

"Il se rappelait à peine les scènes de la veille: sans la cuisson ardente qui le brûlait au cou, il aurait pu croire qu'il s'était couché à dix heures, après une soirée calme." ⁽⁶⁵⁾

Comme il est convaincu qu'elle disparaîtra rapidement, cette blessure ne le gêne que par intermittence. Cependant, elle ne se cicatrise pas. Bien au contraire, ce fer rouge sur la peau de l'assassin devient bientôt la marque du forçat condamné à souffrir à jamais.

Identifiant enfin le cadavre de sa victime, Laurent est frappé par l'état de décomposition de la chair, par la couleur jaunâtre et boueuse de la peau, la déformation grimaçante du visage. Il découvre que seules les dents sont restées intactes: "(...) un bout de langue noirâtre apparaissait dans la blancheur des dents." ⁽⁶⁶⁾ Cette même phrase, leitmotiv menaçant, réapparaît dans la description du spectre de Camille lors de la nuit de fantasmes qui précède la décision de se marier: "Le cadavre lui tendait les bras, avec un rire ignoble, en montrant un bout de langue noirâtre dans la blancheur des dents." ⁽⁶⁷⁾

Comme nous l'avons déjà vu, le rêve de Laurent avait été provoqué par son désir inassouvi de rejoindre Thérèse et, pris de panique en rentrant chez lui, il lui semble que des inconnus l'épient pour "lui saute à la gorge". Un flot de sang lui monte au cou à la pensée qu'il lui suffirait de retourner au passage pour étreindre sa maîtresse. Cette poussée de sang – telle une sève virile – le paralyse d'épouvante. Alors, cette morsure presque oubliée s'embrase de douleur, entraînant parallèlement à la souffrance l'apparition du mort: "(...) il s'imagina que Camille se trouvait caché sous le lit et que c'était lui qui le remuait ainsi, pour le faire tomber et le mordre." ⁽⁶⁸⁾ Ainsi, le noyé revient obséder son meurtrier figé par la terreur: "Roidi, irrité, il resta là, le cou rongé, les dents claquant de peur." ⁽⁶⁹⁾

La résurrection de la victime, ce cadavre repoussant qui remplace le corps attirant de la maîtresse, se manifeste à partir de la morsure castratrice, étouffant et épuisant le désir. Accablé par ce cauchemar, Laurent est témoin d'un phénomène étrange : bien

que quinze mois se soient écoulés, la plaie ne s'est pas cicatrisée. Bien au contraire, la morsure se détache nettement sur le cou blanc, la trace des dents s'y devine sans peine et la douleur est plus intense qu'au premier jour. Comme sous l'effet d'une force occulte, le temps s'est arrêté sur le crime et Laurent est entraîné dans les tourbillons de l'enfer. Cependant, il croit encore pouvoir y échapper en se mariant avec Thérèse.

La cérémonie nuptiale se déroule dans une atmosphère grave ainsi qu'il est de rigueur pour un mariage en de telles circonstances, comme si le couple respectait l'affliction de la mère. Toutefois, sous cette bienséance trompeuse se tapit l'animal rongeur : sous le col blanc et rigide du marié les dents du noyé "re-mordent", s'enfoncent dans la chair, la meurtrissant à nouveau :

"Pendant que le maire lisait le code, pendant que le prêtre lui parlait de Dieu, toutes les minutes de cette longue journée, il avait senti les dents du noyé qui lui entraient dans la peau." ⁽⁷⁰⁾

Évanouie lors de la lutte fatale, Thérèse ne découvrira cette blessure que durant la nuit de noces. Alors, ce cou qu'elle avait maintes fois contemplé, frémissante de désir, lui cause à présent des frissons d'horreur et la vue de cette morsure provoque en elle une nausée insurmontable au moment même où ils allaient s'unir : "Le menton levé, le cou en avant, il s'offrait. (...) Thérèse, presque couchée sur le marbre de la cheminée, fit un geste suprême de dégoût (...)." ⁽⁷¹⁾ Persuadé qu'un baiser de sa maîtresse d'antan saurait alléger la douleur qui lui brûle le cou, Laurent contraint sa compagne à y apposer ses lèvres malgré sa répulsion.

Cette plaie, ne rappellerait-elle pas la lèpre du voyageur inconnu miraculeusement guéri par l'embrassement de Saint Julien l'Hospitalier? En étreignant le lépreux, Saint Julien obtient le pardon de son double parricide. ⁽⁷²⁾ Cependant, c'est une longue vie de remords et de pénitence qui a racheté ce salut. Dans *Thérèse Raquin*, assurément, le baiser s'avère inefficace à apaiser la souffrance, impuissant à sauver Laurent, à lui restituer sa virilité.

Alors, la passion meurt et le supplice s'accroît. Le revenant s'installe définitivement entre les amants qui en arrivent à la conclusion que seule la guérison de cette blessure mettra fin à leur tourment: "Là était la plaie vive ; cette blessure guérie, les meurtriers dormiraient en paix." ⁽⁷³⁾

Afin d'éliminer la trace des dents, Laurent envisage d'échancrer la plaie à l'aide d'un rasoir. De son côté, Thérèse songe à y imprimer la marque de ses propres dents par une morsure plus profonde encore. Ni l'un ni l'autre n'en trouvent le courage. Alors, affaibli et usé par cette lutte inégale, Laurent en vient à perdre le contrôle de son corps et sombre dans la folie. Comme nous l'avons vu, ses sens le trompent, son jugement se fausse et ses mains ne lui obéissent plus. C'est ainsi que, telle une maladie contagieuse, le poison de cette morsure se propage et gagne tous les organes. Par ailleurs, ce phénomène de contamination est décrit par Zola lui-même dans *Le roman expérimental*:

"Dans la société comme dans le corps humain, il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de sorte que, si un organe se pourrit, beaucoup d'entre eux sont atteints, et qu'une maladie très complexe se déclare." ⁽⁷⁴⁾

À la suite de l'échec de leur union et de la faillite de leurs efforts désespérés à la recherche du salut, la passion dégénère en haine. Cette aversion s'exprimera chez Laurent par la violence: il brutalisera Thérèse tandis que celle-ci aura recours à un supplice plus raffiné. Par le truchement de la morsure, elle ébranlera l'équilibre psychique de son compagnon. Maintes fois, elle enfoncera ses ongles dans la plaie, mais elle se complaira surtout à le martyriser par des reproches muets et accablants: "D'ordinaire, elle feignait de sangloter, dès qu'elle voyait la morsure, afin de la rendre plus insupportable à Laurent." (75)

Se laissant emporter par son génie créateur, Zola fait fi de la science en décrivant le pouvoir surnaturel de cette plaie incurable. Cependant, fidèle à ses théories naturalistes, c'est à partir d'un mal physique, de cette morsure terrible, qu'il fait débiter le calvaire et le délire. C'est sur l'image macabre des lèvres de Thérèse rejoignant le cou de Laurent que se termine le roman: le drame est parachevé.

"Le langage est la structure première et dernière de la folie." ⁽¹⁾

IV. La parole, le silence et les regards

Dans ce chapitre, nous allons voir comment, dans *Thérèse Raquin*, Émile Zola tire parti – littérairement parlant – de l'un des éléments qui, plus tard, s'avérera l'un des fondements de la psychanalyse: la parole.

En effet, la psychanalyse constitue, en tout premier lieu, une méthode de thérapie aspirant à guérir le patient à l'aide de l'interprétation de ses associations d'idées, de ses rêves et de ses souvenirs. C'est donc par les mots que jaillira le traumatisme oublié et refoulé, et c'est par une prise de conscience du malade que débutera sa guérison: "Le traitement psychanalytique ne comporte qu'un échange de paroles entre l'analysé et son médecin." ⁽²⁾ Assurément, cette œuvre tragique n'est pas un traité thérapeutique et la parole, avec ses silences et ses regards, y forme une dynamique complexe. En conséquence, nous avons choisi de traiter d'abord du silence, puis de la parole et, finalement, des regards.

1. Le silence

Nous avons déjà vu que le silence était associé à l'état pathologique de Thérèse. Dans son enfance passée auprès de son cousin souffreteux, elle avait dû réprimer tout geste un tant soit peu vif, tout propos émis un tant soit peu à voix haute. Peu à peu, elle s'était habituée à réfréner ses impulsions, à étouffer ses désirs tout en dissimulant son caractère nerveux et sauvage sous une apparence douce et soumise. Plus tard, la jeune femme se réfugiera dans son mutisme, s'éloignant de son entourage, de sorte que personne ne la consultera, même lorsqu'il s'agira d'une décision la concernant intimement. Ainsi, c'est Mme Raquin qui depuis longtemps a résolu de marier sa nièce à son fils, et c'est Camille qui décide du déménagement, car ils voient dans le silence de Thérèse la certitude d'un acquiescement, et leur égocentrisme s'en accommode fort bien. Or, comme nous le savons, cette résignation feinte dissimule une frustration profonde. Pourtant, c'est grâce à ce masque que Thérèse saura garder le secret de sa liaison.

C'est encore dans ce mutisme obstiné que la jeune femme se retranche pendant les trois jours qui suivent le meurtre, incitant ainsi la compassion et évitant les questions embarrassantes lors d'une éventuelle enquête judiciaire. Bien plus tard, elle réagira de manière analogue après un autre crime : celui de François dont la mort marquera un dernier stade d'accablement et de déchéance.

Cependant, le silence est susceptible de révéler une vérité profonde. En effet, nous avons déjà remarqué que Thérèse devient la maîtresse de Laurent sans qu'aucun propos n'ait été échangé entre eux. Bien plus, "L'acte fut silencieux et brutal." ⁽³⁾ écrit Zola. Ce silence met en évidence le lien bestial qui se crée entre ces deux êtres. Ainsi, avant leur mariage, les amants communiquent sans avoir recours à la parole, discernant aisément leurs angoisses et leurs hallucinations communes.

Thérèse a choisi le silence, alors que Mme Raquin y est contrainte par la paralysie, et ce n'est que murée dans son infirmité qu'elle découvrira la vérité quant à ceux qu'elle

considérerait comme ses enfants chéris, impuissante à présent à clamer sa douleur, à dénoncer les coupables. Il s'en suit que c'est précisément cette mutité qui garantira les criminels d'un verdict humain. Cependant, cette protection est bien équivoque puisque nous savons quelles souffrances implique cette immunité.

2. La parole

Le radotage de Mme Raquin sert, jusque sa paralysie, d'écran protecteur, retardant le moment où, seul à seule, Laurent et Thérèse se déchireront dans de furieuses disputes. Cependant, il semble que la parole joue, au moins pendant une courte période, un rôle thérapeutique: dans l'adultère, Thérèse a enfin trouvé un homme à qui se confier, à qui confesser sa nausée, ses aversions. Enfin, pour la première fois, elle peut se permettre une parole authentique et accéder à un équilibre libérateur. Toutefois, il s'agit là d'un état précaire, car, après un mutisme si prolongé, cette loquacité devient rapidement excessive, porteuse des germes de la folie et de la mort. Nous nous souvenons que la jeune femme confère la parole à François et que son amant, l'esprit perturbé, en viendra à croire à la réincarnation de Camille dans le corps du chat. De même, en exprimant à haute voix le désir de se voir libérée de son mari, Thérèse incite Laurent au meurtre.

Ce même débordement se manifeste lorsque, vaincue et à bout de nerfs, elle tentera d'amadouer le spectre de son premier mari par de longues confessions mêlées de pleurs. C'est alors que l'on verra cette femme taciturne s'épancher en un flot de paroles, agenouillée comme une repentante aux pieds de la vieille mère. Certes, cette comédie du remords ne parviendra pas à ses fins, mais elle bouleversera Laurent et pour ce dernier, nous allons voir que la parole se transforme progressivement de protectrice en persécutrice.

Les propos de Laurent sont essentiellement mensongers. Au début, il se sert de la parole afin de flatter ceux qu'il projette d'exploiter, blagueur avec Camille et ses invités, cajoleur avec Mme Raquin. Après le crime, il ne se borne pas à maquiller les faits – chose qui nous paraîtrait plausible – mais il y ajoute effrontément des éléments qui scandalisent par leur cruauté: "En tombant, [Camille] m'a crié de sauver sa femme..."⁽⁴⁾ Ce sont ces mêmes termes que Laurent emploiera lors de ses fiançailles et qui, d'ailleurs, indigneront Thérèse⁽⁵⁾. De même, afin de hâter son mariage, il n'hésite pas à vanter impudemment sa victime en abusant de la douleur de Mme Raquin.

Laurent n'accorde pas à la parole la portée qu'elle mérite, et celle-ci se vengera de ce dédain en donnant naissance aux frayeurs: Laurent se prendra à son propre jeu, "(...) il frissonnait, il finissait par croire lui-même tout le bien qu'il disait du noyé."⁽⁶⁾ De même, feignant de ne pas faire cas d'un retour éventuel de Camille et récusant à haute voix ses cauchemars, il ne parvient qu'à les amplifier jusqu'au délire. Sitôt proférée, "cette pensée, cette supposition que le noyé pourrait venir leur tirer les pieds, faisait dresser les cheveux de Laurent."⁽⁷⁾ Le mensonge se retourne contre celui qui le profère, le châtiant sévèrement de mépriser ainsi le pouvoir des mots. Rappelons à ce propos que c'est la fanfaronnerie verbale de Camille qui avait finalement déterminé Thérèse à monter dans la barque. Cette revanche de la parole apparaîtra également lorsqu'à la suite des quelques phrases innocemment prononcées par un ami, Laurent découvre que ses portraits sont ensorcelés. Comme l'écrit Freud, "Les mots faisaient

primitivement partie de la magie, et de nos jours encore le mot garde beaucoup de sa puissance de jadis." ⁽⁸⁾ S'en servir en mésestimant leur force s'avère dangereux.

Cependant, sous la plume de Zola, la parole se voit attribuer une valeur féroce et ironique. Tandis que Laurent mentait sciemment, dévoilant ainsi au lecteur son égocentrisme et sa cruauté, c'est en disant la vérité que les habitués de la famille Raquin révèlent ces mêmes tares. C'est à travers leur radotage que sont mises en évidence la niaiserie et l'étroitesse d'esprit de ces employés médiocres et vaniteux. Il semble que ces défauts atteignent un caractère particulièrement monstrueux au moment où Mme Raquin, par le miracle d'une résolution farouche, réussit à mouvoir les doigts pour dénoncer les assassins, tandis que les interprétations stupides de ses "amis" vouent à l'échec ce suprême effort. Certes, ils n'ont pas eux-mêmes commis de délits répréhensibles par la loi, mais leur sottise et leur égoïsme protègent efficacement les criminels: se contentant des apparences, les habitués évitent ainsi des tracasseries éventuelles tout en perpétuant leur tranquillité imbécile.

3. Les regards

Nous venons de constater l'ambiguïté du silence et de la parole, et nous allons tenter de montrer que la vérité de l'être se révèle par les regards.

En effet, dès les premiers chapitres du livre, le narrateur anonyme nous invite à nous promener en observateur invisible dans le Passage du Pont-Neuf, et c'est déjà par le regard que nous pénétrons les secrets de l'endroit. Toutefois, nous nous contenterons de souligner pour le moment l'erreur que nous ferions de considérer cette contemplation première comme une simple convention littéraire. Bien au contraire, il semble que ce début scrutateur annonce l'un des signes sous lequel l'œuvre est écrite : la vérité du regard.

Nous avons déjà traité de la fixité implacable des yeux de la Mère vengeresse harcelant les coupables ⁽⁹⁾, ainsi que de la contemplation fascinée de Térèse, hypnotisée par l'apparence virile de Laurent et, enfin, de la prunelle innocente du pauvre François que le meurtrier hanté considère comme diabolique. ⁽¹⁰⁾ C'est donc une multitude de regards qui accompagnent chaque page de *Thérèse Raquin*, révélant ce que le silence dissimule, ce que la parole déforme. Tout au long de l'œuvre, nous sommes guidés par les regards étranges, étonnés, fixes ou hébétés des divers personnages ⁽¹¹⁾ : par les regards vagues de Térèse emprisonnée dans la boutique parisienne ⁽¹²⁾ ; par ceux de la mère, attendris et prévenants ⁽¹³⁾ ; ceux de la jeune mariée, assombris et insatisfaits ⁽¹⁴⁾ ; ceux des amants, avides et ardents ⁽¹⁵⁾ ; puis, surtout, par ceux des assassins, angoissés et terrorisés ⁽¹⁶⁾.

Pour ne donner qu'un exemple de regard révélateur, examinons donc cette longue nuit d'insomnie succédant à la cérémonie nuptiale. Nous y voyons le couple essayant en vain de chasser l'angoisse des souvenirs par des causeries aux motifs insignifiants, trahis par leurs regards : "(...) tandis qu'ils prononçaient des mots vides, (...) leurs yeux continuaient le récit du passé ; ils tenaient toujours du regard une conversation suivie et muette (...)." ⁽¹⁷⁾

Afin de dissimuler leurs pensées, ils sont contraints de s'éviter du regard, obligés de baisser ces yeux qui les trahissent, comme en cet instant des noces pendant lequel

"(...) des pensées furieuses les traversaient malgré eux et les déchiraient. Ils évitèrent de se regarder en face." ⁽¹⁸⁾ Ou encore, lorsqu'ils décident de s'entretuer : "Depuis la veille, ils étaient plus sombres, plus inquiets en face l'un de l'autre. Ils évitèrent de se regarder (...)." ⁽¹⁹⁾

C'est par la vue que se manifeste le début de leur folie, puisque leurs hallucinations sont le résultat d'une perception visuelle faussée qui, peu à peu, par une sorte de réduction de l'être se substitue aux sens, particulièrement à l'ouïe, car, nous l'avons vu, la parole est fallacieuse : "(...) leurs sens se faussaient, la vue devenait une sorte d'ouïe, étrange et délicate (...)." ⁽²⁰⁾

En conséquence, il n'est pas étonnant que Thérèse exprime son dédain à l'égard de son entourage en s'exclamant : "(...) nous ne craignons rien ici... Tous ces gens-là sont aveugles (...)." ⁽²¹⁾

Certes, le crime ne sera jamais suspecté. En outre, lorsque le spectre de Camille revient hanter les assassins, c'est une présence qui les poursuit et non pas des regards. Tandis que Zola s'attarde à décrire le cadavre déformé, les yeux ne sont pas mentionnés. Pendant la nuit de noces, convaincu de la résurrection de sa victime, Laurent est frappé par le néant horrible des yeux : "(...) il y avait surtout les deux yeux blancs flottant dans les orbites molles et jaunâtres, qui lui rappelaient exactement les yeux pourris du noyé de la morgue." ⁽²²⁾

La réflexion de Thérèse s'avère donc extrêmement pertinente. Indubitablement, la bêtise et l'égoïsme constituent une tare : la cécité de l'esprit.

"Je définirai la description: un état du milieu qui détermine et complète l'homme." ⁽¹⁾

V. Milieux et circonstances

1. Le repaire du Mal

a. *Le passage du Pont-Neuf*

Le roman s'ouvre sur la description du Passage du Pont-Neuf, galerie sombre et humide, corridor lugubre que les gens évitent d'emprunter.

"Je connais ce passage mieux que personne", écrit Sainte-Beuve à Zola, "eh bien, ce n'est pas vrai, c'est fantastique de description (...). Ce passage est plat, banal, laid, surtout étroit, mais il n'a pas toute cette noirceur profonde et ces teintes à la Rembrandt que vous lui prêtez." ⁽²⁾

Le manque de vraisemblance est un reproche adressé au naturaliste, déclarant dans ses essais ses intentions de ne dépeindre que ce qu'il avait observé. Or, comme de nombreux critiques l'ont remarqué, c'est très souvent dans l'écart entre la théorie et son application que se manifeste le génie zolien. Dans *Thérèse Taquin* également, il semble que c'est précisément ce manque de vraisemblance qui met en valeur le symbolisme de ce Passage, clos de toutes parts, encéint d'une muraille, recouvert d'un vitrage, lieu où l'humidité suinte, long boyau étroit et moite. Les boutiques y forment des cavités lugubres, telles des cavernes où les êtres, difficilement perceptibles dans la pénombre, prennent une allure diabolique.

Pourtant, troublée par la grande ville et rêvant du calme de la campagne, Mme Raquin a choisi l'emplacement de son magasin en mère soucieuse, dans l'espoir de neutraliser une éventuelle influence néfaste de la capitale pour ses enfants, les y mettant à l'abri des tentations.

Or, loin de préserver ses habitants des dangers qui les guettent, ce sinistre passage est un véritable coupe-gorge dans lequel la lumière bienfaisante du soleil – agent de la pureté ⁽³⁾ – ne pénètre jamais. Les boutiques aux étagères poussiéreuses offrent aux rares clients de faux bijoux et une lingerie jaunie et fripée. La crasse s'y accumule et le diable y complotte de sombres desseins afin de surprendre ses victimes. Comme l'indique Brown, le noir est la couleur qui évoque le Mal, non en raison du sinistre Domaine des Enfers, mais "à cause de l'association d'idées entre le noir et la saleté (...)." ⁽⁴⁾

Cet aspect sordide serait le présage de la bassesse des habitants de l'endroit, et cet abri – censé protéger des intempéries du temps et de la vie – s'avère être le repaire du Mal, balayé par un froid de caveau, route de l'enfer: "(...) on dirait une galerie souterraine vaguement éclairée par trois lampes funéraires." ⁽⁵⁾ C'est là que Thérèse se voit confinée, enterrée vive "au fond d'une fosse commune où grouillaient des morts." ⁽⁶⁾ C'est dans ce lieu d'expiation répugnant et lugubre que Thérèse et Laurent seront pris au piège dans l'impasse de leur destin commun:

"Ils avaient rêvé, chacun de son côté, de fuir, d'aller goûter quelque repos, loin de ce passage du Pont-Neuf dont l'humidité et la crasse semblaient faites pour leur vie désolée. Mais ils n'osaient, ils ne pouvaient pas se sauver." ⁽⁷⁾

b. Chez les Raquin

Les Raquin s'installent dans ce passage nauséabond, y louant un fonds de commerce ainsi que l'appartement du dessus.

Mme Raquin s'était enthousiasmée de cette boutique tranquille au cœur de la ville bruyante et agitée. Camille avait approuvé le choix de sa mère et Laurent, pour sa part, se rendra avec plaisir à la mercerie, y appréciant les attentions amicales dont il sera l'objet. C'est la vieille mère qui entretiendra le magasin et s'occupera de la clientèle, car Thérèse est envahie de répulsion dès son premier pas dans ce caveau où elle devra vivre désormais: "Il lui sembla qu'elle descendait dans la terre grasse d'une fosse." ⁽⁸⁾

Par toutes les appellations qui y sont rattachées – fosse, tombeau, caveau, la boutique se substitue à une cave. À ce sujet, remarquons que, pour G. Bachelard, la maison constitue un archétype synthétique selon lequel chaque partie de celle-ci correspondrait effectivement à une caractéristique de l'esprit. Ainsi le toit représenterait la tête du rêveur et les fonctions conscientes, la cave évoquerait l'inconscient. ⁽⁹⁾ Thérèse, trop faible pour sublimer ses impulsions, sombre dans cette cave-boutique dans la léthargie. Ce petit commerce aurait pu lui permettre de prendre contact avec le monde extérieur par l'intermédiaire de la clientèle, mais la jeune femme se fige dans la mélancolie. S'agirait-il de ce que Gilbert Durand désigne par "le choc noir", le cadre clos et sombre provoquant l'angoisse, "un choc émotif pouvant aller jusqu'à la crise nerveuse." ⁽¹⁰⁾ Dénuée de fondement objectif à l'origine, l'angoisse sera accrue par un sentiment de culpabilité à la suite de l'adultère et du crime.

Sa tante désormais incapable de s'occuper de la clientèle, Thérèse, égarée dans sa folie, abandonne entièrement ce magasin fantôme qui porte son nom en lettres de feu. Dorénavant, la saleté et le désordre règneront en ce lieu, entrée des enfers, et la faillite du commerce précédera de peu la mort des amants.

Au premier étage se situe la chambre à coucher matrimoniale. Ce n'est pas l'agencement des meubles qui est mis en évidence lorsque le narrateur la décrit, mais une particularité capitale : cette pièce possède deux portes, l'une donnant sur le salon, l'autre sur un escalier débouchant dans le Passage. C'est cette seconde entrée qu'empruntera Laurent lors de ses rendez-vous clandestins. Souvenons-nous de ce passage sordide, repaire du Mal, et rattachons-le à cet accès aux étreintes illicites. Ainsi, le vice pénètre directement de ce passage immonde dans la chambre adultérine.

Cette pièce ne sera enjolivée par Thérèse qu'en l'honneur de son amant, et la chambre, dénuée de signification lors de sa vie conjugale avec Camille, deviendra le décor

principal de son existence avec Laurent. Rappelons que celui-ci s'y était déjà installé dès ses premières visites aux Raquin afin d'y dessiner le portrait de son hôte. Toutefois, lorsque Laurent prendra la place de sa victime, la chambre accueillante se transformera en lieu infernal.

En l'honneur de Thérèse et de Laurent, Mme Raquin avait apprêté la chambre avec tendresse, y déposant des fleurs, y allumant un feu clair. Néanmoins, cette douce chaleur, propice à l'amour, devient rapidement insupportable au couple hanté. Le feu, déclare Bachelard, serait le seul élément capable de symboliser aussi manifestement deux valeurs opposées – le Bien et le Mal : "Il [le feu] brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse." ⁽¹¹⁾ La lueur bienfaisante dégénère en brasier incandescent : les fleurs fanent, les assassins suffoquent. Toutes leurs tentatives d'aérer la pièce s'avèreront vaines, car ce feu n'est autre que leur fièvre délirante et c'est dans cette asphyxie, sur un lit de charbons ardents, qu'ils essaieront pendant longtemps de dissimuler le secret de leur crime, de leur démence.

Adjacente à la chambre à coucher se trouve la salle à manger-salon où, tous les jeudis, la famille reçoit. Là, les amis répètent régulièrement les mêmes gestes, les mêmes plaisanteries, les mêmes histoires insipides. Cette pièce sans fenêtre, univers clos, conserve jusqu'au dernier moment du drame un aspect convenable, et les habitués y voient le symbole de la respectabilité de leurs hôtes : "(...) ça sent les honnêtes gens dans cette pièce (...)", proclame Olivier Michaud, tandis que Grivet ajoute : "Cette pièce est le Temple de la Paix." ⁽¹²⁾ Quelle ironie acerbe se dégage de ces déclarations qui précèdent de peu le suicide de Thérèse et de Laurent !

Toutefois, après le départ des hôtes du jeudi, le salon redevient salle à manger familiale et, jusqu'à la paralysie de la vieille mère, les assassins de son fils y trouvent refuge. Grâce au papotage de Mme Raquin, ceux-ci retardent le moment inévitable où, face à face, ils se heurteront au spectre de Camille. Plus tard, lorsque la mère ne sera qu'un cadavre vivant, le revenant viendra les harceler jusque dans la salle à manger. Désormais, les crises seront trop violentes pour se cantonner dans la chambre à coucher. Nous serons donc témoins de ce processus de débordement dont parle Borie : "(...) c'est maintenant que l'appartement qui, bondé d'ordures, menace d'exploser de se répandre. Les portes, les murs ne suffisent pas à contenir la pression, le barrage qui va se rompre." ⁽¹³⁾

Effectivement, le mécanisme de défense de Thérèse et de Laurent atteint son point de rupture et rien ne peut plus arrêter le dénouement fatal. Cependant, dans cette œuvre où le châtement consiste en une lente désagrégation psychologique, le secret du crime ne dépassera pas le seuil de la salle à manger : Thérèse et Laurent s'y donneront la mort, un jeudi soir, après le départ des invités.

2. La sexualité libérée

a. La morgue

Tandis que le Passage n'est fréquenté que par "un peuple de pauvres diables mouillés"⁽¹⁴⁾, un public des plus variés, hommes et femmes de tous les âges et de toutes les couches de la société, accourt à la morgue. Contrairement aux boutiques obscures et sales du Pont-Neuf, là un chatoiement de couleurs vives attire les badauds "comme devant l'étalage d'un magasin de nouveautés"⁽¹⁵⁾ et les nudités exhibées éveillent le désir: "C'est à la morgue que les jeunes voyous ont leur première maîtresse."⁽¹⁶⁾

Cette description témoignerait-elle d'une nécrophilie morbide de l'auteur, comme semble l'interpréter Louis Ulbach s'exclamant, offusqué: "Littérature putride !". Quant à nous, nous y voyons un monde inversé, où la morgue fourmille de vie, tandis que dans le Passage lugubre les morts-vivants recèlent dans leurs habitations-caveaux de sinistres secrets.

À la morgue, les cadavres sont exposés aux yeux de tous, dans leur laideur repoussante ou leur dernière beauté. Les corps s'y étalent sans pudeur affectée ni fausse honte. C'est à la morgue que la bourgeoise, frustrée par les normes d'une société dénaturée, peut contempler sans contrainte ce dont elle est privée, le corps d'un grand gaillard: "(...) il avait une poitrine carrée, des muscles gros et courts, une chair blanche et grasse (...). La dame l'examinait, le retournait en quelque sorte du regard, le pesait, s'absorbait dans le spectacle de cet homme. Elle leva un coin de sa voilette, regarda encore, puis s'en alla."⁽¹⁷⁾

Rappelons cependant que les visites de Laurent en cet endroit ont un objectif bien défini. Il y cherche le cadavre de Camille afin de se soustraire définitivement à tout soupçon, de s'assurer qu'aucun indice sur le corps ne le trahira, de permettre enfin la rédaction d'un acte de décès officiel qui ouvrirait la voie à la réalisation de ses desseins: tirer profit de son crime en épousant Thérèse.

Lorsqu'après huit jours de vaines démarches, Laurent reconnaît le corps de sa victime, le choc est violent. Fasciné, il grave en sa mémoire le tableau horrible et répugnant de la chair décomposée. Face au noyé, Laurent frissonne de dégoût et d'épouvante. Pourtant, auparavant, il avait pris plaisir au spectacle de la mort, "surtout lorsqu'il y avait des femmes étalant leur gorge nue." (18) La lutte entre la concupiscence de l'assassin et le cadavre déformé de Camille débute à la morgue, lutte qui se terminera, comme nous le savons, par la victoire définitive du mort.

b. La campagne

La plupart des événements du roman se déroulent à Paris. Toutefois, avant de s'y installer, les Raquin ont longtemps vécu à la campagne, dans une demeure calme et retirée près de Vernon. L'opposition littéraire entre la ville et la campagne n'est pas

nouvelle. En effet, la ville symbolise la corruption, contrairement à l'innocence de la nature, et Zola lui-même utilise cette image dans d'autres œuvres de la même époque:

"La campagne enfant, verte et dorée, sous le large horizon d'azur, riait dans la lumière, ivre de sa sève, de jeunesse, de virginité." (19)

"Toute sa puérité se réveillait en elle, elle redevenait une petite fille dans l'ombre fraîche, dans le silence frissonnant des arbres." (20)

Dans ces deux exemples, la campagne juvénile, pure et gaie sert de refuge éphémère à Claude et à Madeleine dans leur tentative d'échapper à la dépravation de la cité.

Dans *Thérèse Raquin*, la direction est inverse: la famille quitte la paisible retraite campagnarde pour la grande ville. Combien d'âmes romanesques, autour de nous et dans les récits, ne rêvent-elles pas des promesses de la ville? Emma Bovary, le parangon des insatisfaites, n'aurait-elle pas donné corps et âme afin de s'y installer? À l'âge de Thérèse, ce changement constitue un arrêt de mort: elle perd le contact avec la terre et l'eau, contact grâce auquel elle échappait à l'atmosphère confinée de la maison, donnant libre cours à sa sensualité en éveil:

"Elle faisait des rêves fous ; elle regardait avec défi la rivière qui grondait, elle s'imaginait que l'eau allait se jeter sur elle et l'attaquer (...).
Le soir, Thérèse, apaisée et silencieuse (...)" (21)

Ce rapport entre la sensualité et la nature est mis de nouveau en évidence avant l'accomplissement du crime. À Saint-Ouen, Thérèse "sentait se réveiller toutes les amitiés qu'elle avait eues pour la Seine, étant jeune fille. (...) elle déchirait et souillait sa robe sur les cailloux et la terre grasse." (22) C'est peut-être aussi la raison pour laquelle la jeune femme est attirée –dès leur première rencontre– par le fils du paysan de Jeufosse, tandis que Camille, le citadin, lui a toujours répugné.

Le désir de Laurent est stimulé par l'odeur de la terre: "Les senteurs âpres de la terre, les parfums légers de Thérèse se mêlaient et le pénétraient en allumant son sang, en irritant ses nerfs." (23) Camille, par contre, le sang appauvri par la maladie, ignorant les âpres désirs de l'adolescence, se garde bien de se "souiller" au contact de la terre. C'est lui qui avait ordonné le déménagement à Paris, rêvant de trouver dans la capitale le poste flatteur d'employé dans une grande entreprise, ambition ridicule d'un être qui voudrait réduire la nature à un décor étriqué pour fonctionnaire:

"Camille (...) se fâchait contre le gouvernement en déclarant qu'on devait changer tous les îlots de la Seine en jardins anglais, avec des bancs, des allées sablées, des arbres taillés, comme aux Tuileries." (24)

Cet être lymphatique est non seulement insensible à la beauté sauvage de la nature, mais celle-ci l'effraie. De plus, il ne sait pas nager, malgré une enfance passée au bord d'une rivière. Tandis que les garçons de son âge s'ébattaient dans l'eau, lui restait au

lit, fébrile, à transpirer sous ses couvertures. C'est dans l'appartement parisien choisi par sa mère, dans ce passage obstrué et humide, qu'il se sent protégé et à l'aise.

En effet, tant que Camille reste chez lui, il est invulnérable. Laurent avait depuis longtemps décidé de le tuer, mais ce n'est que pendant la promenade au bord de la Seine qu'il en trouve le moyen et le met à exécution. Notons qu'à l'exclusion d'une brève description de la vie provinciale des Raquin, ce chapitre est le seul où l'action se déroule intégralement à la campagne.

Dans la théorie des humeurs, le tempérament lymphatique est associé à l'image de l'eau, des naufrages: "(...) [les songes des] pituiteux [sont] de lacs, de fleuves, d'inondations, de naufrages (...)" ⁽²⁵⁾ C'est précisément par l'eau que Camille mourra. Mais cette eau funeste confère désormais au noyé un pouvoir dont il était dépourvu de son vivant. D'après Bachelard, la boue, en ensevelissant, se dédouble en liquide amniotique, en substance vitale: "l'eau nourrit tout ce qu'elle imprègne." ⁽²⁶⁾ Rappelons à ce propos un autre archétype, celui du baptême où l'enfant est immergé afin de bénéficier de la vie éternelle: "L'eau lustrale est l'eau qui fait vivre par-delà le péché, la chair et la condition mortelle." ⁽²⁷⁾ Jusqu'alors faible et impuissant, Camille se réincarnera à la suite de son immersion fatale et son spectre persécutera impitoyablement les assassins.

Aux étreintes fougueuses du temps de l'adultère succèdent les querelles furieuses et démentielles des époux. Par quelle ironie le cercle aquatique ne se referme-t-il pas lorsque Laurent se plaint en harcelant sa femme que l'eau tiède de la carafe lui cause des nausées et lui rappelle l'eau bourbeuse d'une rivière ! Thérèse fond immédiatement en larmes. ⁽²⁸⁾ Cette eau qui, auparavant, avait marqué le bouillonnement du sang de l'adolescente frustrée n'éveille maintenant que le souvenir lancinant du crime et le spectre épouvantable de la victime.

"Les poètes et les romanciers (...) sont, dans la connaissance de l'âme, nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science." ⁽¹⁾

VI. Conclusion: Le cercle infernal

Dans notre introduction, nous avons exprimé l'intention d'établir un diagnostic de la folie de Thérèse et de Laurent. Certes, au cours de cet essai, nous avons constaté que certains de leurs symptômes correspondaient à ceux de cas vécus. Toutefois, notre intention première s'est avérée irréalisable : Thérèse n'est pas une hystérique tout comme Laurent n'est pas un paranoïaque, les symptômes prédominants de ces maladies faisant défaut (conversion et histrionisme ; mégalomanie et tendance homosexuelle contrariée). En outre, l'autopunition qu'ils endurent sous forme de démence monstrueuse n'est autre que la conséquence directe de l'adultère et du meurtre. Leur folie supprime le verdict d'un tribunal, les assassins étant sauvegardés de la justice humaine jusqu'au dernier moment.

Ainsi que Lemonnier le présume : "L'hallucination du criminel est un fait d'observation courante parmi les fous et les alcooliques, et il est invraisemblable que Zola n'en ait point rencontré un cas." ⁽²⁾ C'est peut-être aussi grâce à l'élaboration de ses lectures scientifiques et de ses observations que Zola a pu créer cette œuvre fascinante. Dans cette tentative de critique du roman par le biais d'une analyse psycho-littéraire, nous n'avons certes pas abouti à une conclusion scientifique. Néanmoins, nous espérons avoir donné une perspective nouvelle de la richesse et de la complexité de l'œuvre.

Tout au long de cette étude, nous avons inséré dans la présentation des symptômes de nombreuses considérations littéraires, dont le processus de conversion de l'homicide en fratricide, de l'adultère en inceste et du remords en morsure. De même, nous avons examiné la fonction littéraire de la parole, du silence et des regards ainsi que celle des milieux. Avant de conclure, nous allons confronter ce roman à un genre littéraire en vogue à l'époque : le fantastique. ⁽³⁾ En effet, l'atmosphère lourde et sombre propice au surnaturel, les portraits qui s'animent, le chat personnifié, le cadavre ressuscité et le délire lui-même constituent des motifs manifestes du fantastique.

Toutefois, selon Todorov, pour qu'une œuvre appartienne au fantastique, "il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués." ⁽⁴⁾ En d'autres termes, l'événement fantastique existe extérieurement aux personnages, et le fantastique consiste précisément dans le doute que le lecteur (ou parfois un personnage) est susceptible d'attribuer à l'interprétation de l'œuvre. Or, les éléments fantastiques sont utilisés par Zola de manière bien particulière. Dans *Thérèse Raquin*, aucune hésitation de cette sorte n'est

permise ni au lecteur ni aux personnages, car les phénomènes surnaturels y sont le résultat d'un détraquement nerveux et d'une imagination malade, n'existant que dans l'esprit de Thérèse et de Laurent. En tuant, ils changent l'ordre du monde et, de ce fait, tombent sous le coup de la fatalité.

Par ailleurs, le roman s'ouvre sur la description du Passage, ultérieurement à l'anéantissement de la famille Raquin. La mercerie n'est plus qu'un souvenir lorsque le narrateur commence son récit : avant même d'être abordé, le drame est parachevé.

Au moment même du crime, le temps se fige et, à sa place, un mécanisme implacable se met en branle : les meurtriers sont pris au piège d'un cercle infernal d'autodestruction. Dorénavant, Thérèse et Laurent seront incapables de toute action, de toute pensée autre que la reconstitution incessante du meurtre dans tous ses détails. Cette reconstitution ne sera pas interrompue par des accalmies trompeuses desquelles ils sortiront plus accablés, plus affligés encore. Ainsi, le temps profane fera place au temps sacré de la répétition, de l'actualisation permanente de l'acte criminel à la manière des anciens racontant et imitant l'événement mythique fondateur. ⁽⁵⁾

La société archaïque concevait le temps comme une suite régulière de périodes cycliques où la souffrance faisait partie intégrante d'un système religieux et social. La mort y symbolisait le passage d'un statut à un autre dans une vision cohérente et optimiste de résurrection de l'humanité, même si cet optimisme se réduisait, selon Eliade, "à la conscience de la *normalité* de la catastrophe cyclique, à la certitude qu'elle a un *sens* et surtout qu'elle n'est jamais définitive." ⁽⁶⁾

Par contre, dans *Thérèse Raquin*, la catastrophe est ressentie dans toute sa monstruosité. Le châtement y est terrible et irrévocable et la noyade, ou plutôt l'actualisation du mariage marque le point de départ d'une nouvelle notion cyclique du temps. Cette notion se concrétise par une recrudescence perpétuelle de la souffrance des assassins. Chaque nouveau chapitre expose un supplice plus terrible encore que le précédent et, les uns après les autres, surgissent tous les maux de la boîte de Pandore. La douleur semble atteindre son paroxysme et c'est alors que la séquence suivante dépeint une détresse plus profonde encore. À la suite de leur mariage, les cauchemars se perpétuent en horribles hallucinations et le spectre sépare à jamais les meurtriers. Mme Raquin, dont le rabâchage servait de "garde-fou" au précipice de la démence, devient, paralysée, le Justicier au regard accusateur. Espérant échapper au revenant en se réfugiant dans son atelier, Laurent y découvre, épouvanté, qu'il n'est plus maître de son corps ni de son esprit. S'offrant aux coups afin d'alléger son tourment, Thérèse tue l'embryon qu'elle portait puis, se tournant vers la luxure, elle ne découvre que la déchéance. Finalement, face à un destin irrévocable, pareil à celui des héros de la tragédie grecque, il ne reste aux coupables que le choix de la mort.

Enfin, *Thérèse Raquin* offre une vision tragique de l'existence, spectacle monstrueux où la seule délivrance est dans le tragique : "Le salut en vérité, dans la vision tragique, n'est pas hors du tragique, mais dans le tragique." ⁽⁷⁾ Alors, parvenus au paroxysme de

leur calvaire, Thérèse et Laurent sont confrontés à leur destin au moment où ils prennent conscience qu'ils avaient chacun décidé la mort de l'autre : "En lisant mutuellement leur secret dessein sur leur visage bouleversé, ils se firent pitié et horreur." ⁽⁸⁾ Aussi est-ce en toute lucidité qu'ils se suicident. Par la souffrance, ils ont accédé à la connaissance. Ainsi que l'avaient proclamé les tragiques grecs : "[Zeus] a ouvert aux hommes les voies de la prudence, en leur donnant pour loi : 'Souffrir pour comprendre. Quand, en plein sommeil, sous le regard du cœur, suinte le douloureux remords, la sagesse en eux, malgré eux, pénètre.'" ⁽⁹⁾

En conséquence, il nous semble retrouver dans *Thérèse Raquin* les trois lois aristotéliennes de la tragédie classique : l'unité d'action – un adultère débouchant sur un crime puis le détraquement nerveux qui en résulte ; l'unité de temps – éprouvée par le retour cyclique de la douleur ainsi que nous venons de le montrer. Finalement, l'unité de lieu, puisque sur les trente-deux chapitres, trente-et-un ont pour décor des intérieurs.

De cette rigueur de composition combinée aux procédés que nous venons d'examiner se dégage, selon nous, une esthétique nouvelle qui se situerait quelque part entre le pathologique et le fantastique. Cette esthétique atteint sa perfection grâce à cette rigueur et à ces procédés qui, ensemble, convergent vers une vérité et une simplicité amplifiée à outrance : *Thérèse Raquin* est le symbole de la dépravation de l'homme dans un monde où le sacré a disparu.

Notes

I. Introduction

1. E. Zola, "Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, dans *Œuvres complètes*, éd. Fasquelle, Paris s.d., p. 210.
2. Cf. R. Abirached, "Introduction à *Thérèse Raquin*, dans *Œuvres Complètes*, éd. Fasquelle, Lausanne 1966, pp. 514-515.
3. E. Zola, *op. cit.*, p. 214.
4. Cf. E. Zola, "Préface de *La fortune des Rougon*", éd. Fasquelle, Paris 1925, pp. 1-2.
5. E. Zola, *La bête humaine*, éd. Fasquelle, 1977, p. 63.
6. Id., Préface de *Thérèse Raquin*, p. 211.
7. Cf. H. Mitterand, "Introduction à *Thérèse Raquin*", éd. Garnier-Flammarion, 1970, pp. 25-26.
8. E. Zola, *Thérèse Raquin*, éd. Fasquelle, Genève, s.d., p. 364.
9. Cf. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. Gallimard 1972, p. 97.
10. E. Zola, Préface de *Thérèse Raquin*, p. 210.
11. Cf. L. Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, éd. Masson 1980, p.4 (L'étymologie du terme "hystérie" est "utérus").
12. *Ibid.*, p. 7
13. H. Baruk, *Traité de psychiatrie*, éd. Masson 1959, tome I, p. 93.
14. Ch. Beuchat, *Histoire du naturalisme français*, éd. Corrèa 1949, tome I, p. 71.
15. C. Lombroso, *Crime, its Causes and Remedies*, éd. Smith New Jersey 1968, p. 376.
16. E. Zola, *Le roman expérimental*, éd. Bernouard 1938, p. 29.

II. Thérèse – un cas d'hystérie ?

1. E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 365.
2. *Ibid.*, p. 226.
3. *Ibid.*, p. 227.
4. *Ibid.*, id.
5. *Ibid.*, p. 255.
6. G. Gachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, J. Corti 1948, p. 75.
7. E. Zola, *op. cit.*, p. 260.
8. *Ibid.*, p. 285.
9. *Ibid.*, p. 234.
10. *Ibid.*, p. 305.
11. *Ibid.*, p. 365.
12. P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, tome II, p. 100.
13. E. Zola, *op. cit.*, p. 413.
14. *Ibid.*, p. 421.
15. *Ibid.*, p. 425.
16. Dr. A.L.M. Hesnard, *L'univers morbide de la faute*, P.U.F. 1949, p. 394 (souligné par nous).
17. H. Baruk, *op. cit.*, p. 95.

18. Cf. H.P. Laughlin, *The Neuroses in Clinical Practice*, Saunders Cie, London 1956, p. 717.
19. Cf. Supra, chap. 2.
20. E. Zola, *op. cit.*, p. 289.
21. *Ibid.*, p. 330.
22. Cf. *Ibid.*, p. 436.
23. L. Israël, *op. cit.*, p. 23.
24. S. Freud, *Névrose, psychose et perversion*, P.U.F. 1978, p. 4. (en italiques dans l'original.)
25. Cf. Dr. Hesnard., *op. cit.*, pp. 72-73 ; L. Israël, *op. cit.*, pp. 50-52.
26. L. Israël, *op. cit.*, p. 4.
27. Dr. Hesnard., *op. cit.*, pp. 71.
28. E. Zola, *Nana*, Fasquelle, p. 384.

III . Laurent - un cas de paranoïa ?

1. V. Hugo, "La conscience", dans *La légende des siècles*, p. 44.
2. E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 262.
3. *Ibid.*, p. 267.
4. *Ibid.*, p. 386.
5. *Ibid.*, p. 262.
6. *Ibid.*, p. 296.
7. *Ibid.*, p. 240.
8. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, éd. Payot 1966, pp. 300 sqq.
9. E. Zola, *op. cit.*, p. 242.
10. *Ibid.*, p. 243.
11. *Ibid.*, p. 341-2.
12. *Ibid.*, p. 272.
13. S. Freud, *op. cit.*, p. 314.
14. E. Zola, *op. cit.*, p. 242.
15. *Ibid.*, p. 400 (souligné par nous).
16. *Ibid.*, p. 337-8.
17. *Ibid.*, p. 339.
18. *Ibid.*, p. 316.
19. S. Freud, *op. cit.*, p. 106.
20. E. Zola, "Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*", p. 210.
21. Cf. S. Freud, *op. cit.*, p. 200 sqq.
22. E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 303.
23. *Ibid.*, p. 245 (souligné par nous).
24. *Ibid.*, p. 248.
25. J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard 1967, p. 73 (en italiques dans l'original).
26. E. Zola, *op. cit.*, p. 302 (souligné par nous).
27. *Ibid.*, p. 357.
28. S. Freud, *Cinq psychanalyses*, P.U.F. 1954, p. 297.
29. E. Zola, *op. cit.*, p. 336.

30. *Ibid.*, p. 326.
31. *Ibid.*, p. 329.
32. G. Bataille, *L'érotisme*, éd. de Minuit 1957, p. 62.
33. E. Zola, *op. cit.*, p. 372.
34. *Ibid.*, p. 372.
35. M. Foucault, *op. cit.*, p. 205.
36. E. Zola, *op. cit.*, p. 426.
37. Cf. M. Foucault, *op. cit.*, pp. 83-84.
38. N.O. Brown, *Eros et Thanatos*, éd. Denoël 1972, p. 18.
39. E. Zola, *op. cit.*, p. 265.
40. *Ibid.*, p. 272.
41. *Ibid.*, p. 330.
42. G. Bataille, *op. cit.*, p. 45 sq.
43. E. Zola, *op. cit.*, p. 425.
44. *Ibid.*, p. 234.
45. Id., *Le docteur Pascal*, Garnier-Flammarion 1975, p. 162.
46. Id., *Thérèse Raquin*, p. 259.
47. Ed. Poe, "Le chat noir", dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, Librairie générale française 1972, p. 15.
48. E. Zola, *op. cit.*, p. 360.
49. *Ibid.*, pp. 435-6.
50. *Ibid.*, p. 445.
51. S. Freud, *Névrose, psychose et perversion*, p. 80 (en italiques dans l'original).
52. E. Zola, *op. cit.*, p. 362.
53. S. Freud, *Cinq psychanalyses*, pp. 266-7.
54. *Ibid.*, p. 308.
55. J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, éd. du Seuil 1945, pp. 395-6.
56. S. Freud, *op. cit.*, p. 316.
57. J. Lacan, *op. cit.*, p. 159 ; cf. également p. 269.
58. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 139.
59. E. Zola, *op. cit.*, p. 282.
60. *Ibid.*, p. 241.
61. Id., *Le ventre de Paris*, éd. Fasquelle 1970, p. 347.
62. J. Borie, *Zola et les mythes*, éd. du Seuil 1971, p. 155.
63. E. Zola, *Germinal*, Garnier-Flammarion 1968, p. 488.
64. Cf. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 291 ; *The Interpretation of Dreams*, pp. 244-5.
65. E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 297.
66. *Ibid.*, p. 303 (souligné par nous).
67. *Ibid.*, p. 322 (souligné par nous).
68. *Ibid.*, p. 321 (souligné par nous).
69. *Ibid.*, id. (souligné par nous).
70. *Ibid.*, p. 346.
71. *Ibid.*, p. 356.

72. G. Flaubert, "Saint Julien l'Hospitalier", pp. 123-127.
73. E. Zola, *op. cit.*, p. 371.
74. Id., *Le roman expérimental*, Bernouard 1928, p. 30.
75. Id., *Thérèse Raquin*, p. 434.

IV. La parole, le silence et les regards

1. M. Foucault, *op. cit.*, p. 255.
2. S. Freud, *op. cit.*, p. 7.
3. E. Zola, *op. cit.*, p. 251.
4. *Ibid.*, p. 289.
5. *Ibid.*, p. 340.
6. *Ibid.*, p. 336.
7. *Ibid.*, p. 369.
8. S. Freud, *op. cit.*, p. 7.
9. Cf. E. Zola, *Thérèse Raquin*, pp. 398, 401, 404, 405, 411, 413, 416, 421, 423, 450, 452, 453.
10. Cf. *Ibid.*, pp. 259, 260, 359, 560, 434, 435.
11. Cf. *Ibid.*, pp. 234, 244, 271, 272, 274, 282, 283, 284, 286, 290, 291, 295, 298, 300, 301, 304, 314, 339, 340, 343, 346, 356, 379, 386, 387, 395, 396, 407, 442.
12. Cf. *Ibid.*, pp. 223, 226, 227, 232, 239, 306, 311, 312, 349, 351, 378, 429, 449.
13. Cf. *Ibid.*, pp. 224, 227, 305, 305, 307, 332, 336, 337, 341, 376, 392, 397.
14. Cf. *Ibid.*, pp. 235, 238, 239, 255, 264, 270, 273, 281, 286.
15. Cf. *Ibid.*, pp. 241, 242, 244, 245, 248, 250, 257, 268, 277, 280, 308, 316.
16. Cf. *Ibid.*, pp. 285, 287, 293, 297, 299, 302, 303, 305, 318, 320, 321, 323, 325, 326, 328, 347, 350, 352, 354, 355, 357, 358, 365, 366, 389, 393, 404, 405, 406, 410, 415, 443, 446, 452.
17. *Ibid.*, p. 353.
18. *Ibid.*, p. 344-5.
19. *Ibid.*, p. 451.
20. *Ibid.*, p. 354.
21. *Ibid.*, p. 259.
22. *Ibid.*, p. 356.

V. Milieux et circonstances

1. E. Zola, "De la description", dans *Le roman expérimental*, p. 187.
2. Ch. A. Sainte-Beuve, "Lettre à Zola du 10.6.1868", citée dans "Notes et commentaires sur *Thérèse Raquin*", éd. F. Bernouard 1928, p. 251.
3. Cf. entre autres: G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard 1948, p. 174.
4. N. O. Brown, *op. cit.*, p. 259.
5. E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 297.
6. *Ibid.*, p. 378.
7. *Ibid.*, p. 429.
8. *Ibid.*, p. 232.
9. Cf. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Corti 1948, p. 104.

10. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 98.
11. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 19.
12. E. Zola, *op. cit.*, p. 451.
13. J. Borie, *op. cit.*, p. 164.
14. *Ibid.*, p. 378.
15. *Ibid.*, p. 301.
16. *Ibid.*, p. 302.
17. *Ibid.*, p. 301-2.
18. *Ibid.*, p. 300.
19. Id., *La confession de Claude*, Fasquelle s.d., p. 123.
20. Id., *Madeleine Férat*, Fasquelle 1928, p. 11.
21. Id., *Thérèse Raquin*, p. 227.
22. *Ibid.*, p. 279.
23. *Ibid.*, p. 281.
24. *Ibid.*, p. 208.
25. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Corti 1978, p. 6
Cf. également: R. Escarpit, *L'humour*, P.U.F. 1972, p. 11.
26. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 100 sq., particulièrement p. 106.
27. G. Durand, *op. cit.*, p. 194.
28. Cf. E. Zola, *op. cit.*, pp. 412 sq.

VI. Conclusion: Le cercle infernal

1. S. Freud, *Délires et rêves dans la "Gravida" de Jensen*, p. 127.
2. L. Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, p. 60.
3. Baudelaire a publié la traduction française des nouvelles d'Edgar Poe au courant des années 1856/7, dix ans avant la parution de *Thérèse Raquin*. La plupart des auteurs de contes fantastiques sont contemporains de Zola: Villier de l'Isle-Adam, Théophile Gautier, Erckmann et Chatrian, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, etc.
4. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 37.
5. Cf. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard 1957, p. 22.
6. Id., *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard 1969, p. 108 (en italiques dans l'original).
7. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 215.
8. E. Zola, *op. cit.*, p. 452 (souligné par nous).
9. Eschyle, *Agamemnon*, texte établi par Paul Mazon, Société d'éd. "Les belles lettres", Paris 1972, p. 16, v. 176-180.

Bibliographie

1. Œuvres d'Emile Zola

- *Thérèse Raquin*, texte de l'édition Fasquelle, typographie F. Bernouard, 1928, comprenant notes et commentaires.
- *Thérèse Raquin*, éd. Fasquelle, Genève s.d., comprenant la "Préface de la deuxième édition", pp. 197-453. Nos citations sont prises de cette édition.
- *La confession de Claude*, éd. Fasquelle, Genève s.d., 194 p.
- *Madeleine Férat*, texte de l'édition Fasquelle, typographie F. Bernouard, 1928, 294 p.
- *La fortune des Rougon*, éd. Fasquelle, Paris 1925, 385 p.
- *La curée*, texte de l'édition Fasquelle, typographie F. Bernouard, 1927.
- *Le ventre de Paris*, éd. Fasquelle, 1970, 502 p.
- *Nana*, éd. Fasquelle, Paris s.d., 440 p.
- *Germinal*, éd. Garnier-Flammarion, Paris 1968, 502 p.
- *L'œuvre*, éd. Fasquelle, Paris 1970, 503 p.
- *La bête humaine*, éd. Fasquelle, Paris s.d., 435 p.
- *Le docteur Pascal*, éd. Garnier-Flammarion, Paris 1975, 441 p.
- *Le roman expérimental*, éd. F; Bernouard, 1928, 358 p.

2. Ouvrages critiques:

Abirached Robert, "Introduction à *Thérèse Raquin*", dans *Œuvres complètes* de Zola, éd. Fasquelle, Lausanne 1966, pp. 513-518.

Albouy Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Librairie A. Colin, Paris 1969, 340 p.

Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, J. Corti, Paris 1948, 439 p.

- " - *La terre et les rêveries de la volonté*, J. Corti, Paris 1948, 407 p.
- " - *La psychanalyse du feu*, Gallimard 1948, 184 p.
- " - *L'eau et les rêves*, J. Corti, Paris 1978, 265 p.

Bagulay David, "Image et symbole: la tache rouge dans l'œuvre de Zola", dans *Les Cahiers Naturalistes* 1970, n° 16.

Baruk Henri, *Traité de la psychiatrie*, 2 vol., éd. Mason & Cie 1959.

Bataille Georges, *La littérature et le mal*, coll. Idées, Gallimard, Paris 1957, 247 p.

- " - *L'érotisme*, éd. de Minuit 1967, 310 p.

Bouchat Charles, *Histoire du naturalisme français*, 2 vol., éd. Corrèa 1949.

Borie Jean, *Zola et les mythes ou la nausée du salut*, éd. du Seuil 1971, 251 p.

- " - "Les fatalités du corps chez les Rougon-Macquart", dans *Les Temps Modernes* n° 273, Mars 1969, pp. 1567-1591.

Bettelheim Bruno, *Les blessures symboliques*, Gallimard 1971, 252 P.

Brown Norman O., *Eros et Thanatos*, éd. Denoël 1972, 410 p.

Caillois Roger, *L'homme et le sacré*, coll. Idées, Gallimard 1950, 246 p.

- " - *Méduse et compagnie*, Gallimard 1960, 166 p.

Cocteau Jean, "Zola le poète", dans *Les Cahiers Naturalistes* vol. 4, 1958, pp. 442-443.

Deleuze Gilles, "Introduction à *La bête humaine*", dans *Œuvres Complètes* de Zola, Cercle du livre précieux, tome VI, pp. 13-21.

Dezalay Auguste, *Lecture de Zola*, A. Colin 1973.

- " - "Le moteur immobile – Zola et ses paralytiques", dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, VIII, 2. Etudes littéraires, Strasbourg 1970.

Douglas Mary, *Purity and Danger ; an Analyse of concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth, Penguin Books 1966, 220 p.

Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, éd. Bordas 1969, 550 p.

Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard 1957.

- " - *Aspects du mythe*, Gallimard 1963, 247 p.
- " - *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard 1969, 187 p.

Escarpit Robert, *L'humour*, coll. "Que sais-je ?", P.U.F. 1972, 127 p.

Flaubert Gustave, "La légende de Saint Julien l'hospitalier", dans *Trois Contes*, Librairie Gründ 1956, pp. 77-127.

Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. Gallimard 1972, 613 p.

Freud Sigmund, *The Interpretations of Dreams*, traduit par Dr. A. A. Brill, The Modern Library, New-York 1950, 477 p.

- " - *Délires et rêves dans la "Gravida" de Jensen*, coll. Idées, Gallimard 1949.
- " - *Cinq psychanalyses*, P.U.F. 1954, 422 p.
- " - *Introduction à la psychanalyse*, traduit par Dr. S. Jankélévitch, Payot 1966, 496 p.
- " - *Névrose, psychose et perversion*, P.U.F. 1978, 306 p.

Girard René, *La violence et le sacré*, éd. Grasset 1972, 451 p.

- " - *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, éd. Grasset et Fasquelle 1978, 492 p.

Goncourt Edmond et Jules, *Journal – Mémoire de la vie littéraire*, tome II, Fasquelle-Falmarion 1956.

Dr. Hesnard Angelo L. M., *L'univers morbide de la faute*, P.U.F. 1949, 469 p.

Israël Lucien, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, éd. Masson 1980, 253 p.

Krakowski Anna, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, éd. Nizet 1974, 263 p.

Lacan Jacques, "L'agressivité en psychanalyse", pp. 101-124 ;

- "Introduction aux fonctions de la psychanalyse en criminologie", pp.125-149 ;
- "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", pp. 237-322 ;
- Dans *Ecrits*, éd. du Seuil 1966.

Lanoux Armand, *Bonjour M. Zola*, Hachette 1962.

Laughlin Henry P., M. D., *The Neuroses in Clinical Practice*, W. B. Saunders Company, London 1956.

- Lemonnier Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Aubier éd. Montaigne 1947.
- Letourneau Charles, *Psychologie des passions*, Appendice des *Rougon-Macquart*, tome V, Bibliothèque de la Pléiade, Fasquelle et Gallimard 1967, pp. 1677-1691.
- Lombroso Cesare, *Crime, its Causes and Remedia*, éd. Patterson Smith, New Jersey 1968, 471 p.
- Lovecraft Howard Philips, *Epouvante et surnaturel en littérature*, traduit de l'anglais par Bernard da Costa, Union Générale d'Éditions 1971, 184 p.
- Martino Pierre, *Le naturalisme français (1870-1895)*, coll. V2, A. Colin 1969, 206 p.
- Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Librairie J. Corti 1962, 380 p.
- Mitterand Henri, "Introduction à *Thérèse Raquin*", éd. Garnier-Flammarion 1970, pp. 11-34.
- Poe Edgar, "Le chat noir", dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, Librairie Générale Française 1972, pp. 13-28.
- Ricoeur Paul, *Finitude et culpabilité*, tome I: "L'homme faillible", Aubier éd. Montaigne 1960, 164 p. Tome II: "La symbolique du Mal", éd. Montaigne 1960, 335 p.
- Sartre Jean-Paul, *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard 1967, 246 p.
- " - "Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage", dans *Situation I*, Gallimard 1947, pp. 122-142.
- Serres Michel, *Feux et signaux de brumes*, Grasset et Fasquelle 1975, 379 p.
- Starobinski Jean, *L'œil vivant II: la relation critique*, éd. Gallimard 1970, 341 p.
- Steins Martin, "L'épisode africain de fécondité et la tradition exotique", dans *Les Cahiers du Naturalisme* n° 33, 1967.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, coll. Poétique, éd. du Seuil 1970, 188 p.
- Vax Louis, *La séduction de l'étrange, étude sur la littérature fantastique*, P.U.F. 1965.
- " - *L'art et la littérature fantastiques*, coll. "Que sais-je ?", P.U.F. 1970, 127 p.
- Vierne Simone, *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble 1973, 138 p.
- Walter Rodolphe, "*Thérèse Raquin* vingt ans avant *La terre*", dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 33, 1967.
- *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, Cerisy-la-Salle, 6-11.9.1962, sous la direction d'André Berge, Anne Clancier, Paul Ricoeur et Lothar-Henri Rubinstein, éd. Mouton, Paris 1968, 368 p.

