Zola

Thérèse Raquin

Présentation
par Henri Mitterand

Extrait de la publication

THÉRÈSE RAQUIN

Extrait de la publication

Du même auteur
dans la même collection

Les Rougon-Macquart
La Fortune des Rougon
La Curée
Le Ventre de Paris
La Conquête de Plassans
La Faute de l'abbé Mouret
Son Excellence Eugène Rougon
L'Assommoir (édition avec dossier)
Une page d'amour
Nana (édition avec dossier)
Pot-Bouille
Au bonheur des dames (édition avec dossier)
La Joie de vivre
Germinal (édition avec dossier)
L'Œuvre
La Terre
Le Rêve
La Bête humaine (édition avec dossier)
L'Argent
La Débâcle
Le Docteur Pascal

Contes à Ninon
Contes et nouvelles 1 (1864-1874)
Contes et nouvelles 2 (1875-1899)
Mon Salon Manet. Écrits sur l'art
Naïs Micoulin
Le Roman expérimental (édition avec dossier)
Thérèse Raquin
La Vérité en marche. L'Affaire Dreyfus

ZOLA

THÉRÈSE RAQUIN

Introduction, annexes, chronologie et bibliographie
par
Henri MITTERAND

Édition mise à jour en 2008

GF Flammarion

Extrait de la publication

© Flammarion, Paris, 1970.
Édition mise à jour en 2008.
ISBN : 978-2-0812-1778-2

Extrait de la publication

INTRODUCTION

La carrière de romancier d'Émile Zola n'a véritablement commencé qu'avec *Thérèse Raquin*. Les textes qu'il a publiés auparavant sont des essais d'apprenti, hésitant entre plusieurs genres, entre plusieurs tons. *Thérèse Raquin*, roman cohérent, et fortement construit, tourne le dos aux œuvres de première manière – parmi lesquelles il faut évidemment inclure *La Confession de Claude*, si « réaliste » que ce roman ait pu paraître aux yeux des contemporains. Cela ne signifie pas pour autant qu'on doive y voir une mutation brusque, une apparition inattendue. Le roman s'est annoncé de plus loin qu'on ne le croit généralement. Pour en comprendre la genèse lointaine, il faut regarder successivement du côté de la biographie de Zola, de ses œuvres antérieures et de ses lectures.

Au-delà de la « confession »

Zola s'est toujours servi, dans son œuvre, de son expérience de la vie. Cela est vrai pour la série des *Rougon-Macquart*, mais plus encore pour les romans qui l'ont précédée. Or, pendant les premières années de son séjour à Paris, surtout pendant l'année 1861, il a connu la misère, matérielle, physiologique, morale. Il a habité les rues les plus pauvres de la montagne Sainte-Geneviève et du quartier Maubert. Il a fréquenté les humbles, le menu peuple des petits commerçants de quartier, des employés, des étudiants sans fortune, des rapins sans talent. Il a fait l'expérience des amours de galetas. Il admet d'autant plus

Extrait de la publication

volontiers une des tendances affirmées de l'école « réaliste » : le populisme. Dans certains de ses *Contes* déjà, et dans *La Confession de Claude*, il a choisi par prédilection des personnages appartenant aux classes pauvres, des intérieurs sordides ou médiocres, et, pour ses décors naturels, ses « extérieurs », les rues de Paris et les villages de la banlieue Sud. C'est ce qu'il connaît le mieux. Il en sera de même dans *Thérèse Raquin*, à ceci près qu'entre-temps il aura découvert et exploré les paysages des bords de Seine, de Saint-Ouen à Bennecourt.

Mais si l'expérience est connaissance du monde extérieur, elle est aussi connaissance de soi. Et à cet égard on constate, entre *Thérèse Raquin* et les romans antérieurs, une différence notable. Dans *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte*, les personnages sont, pour nombre de traits, un décalque de l'auteur. C'est le propre du débutant, on l'a souvent remarqué, de se choisir lui-même comme personnage d'un premier roman. Pour plus de simplicité, *La Confession de Claude* est tout entier rédigé à la première personne. Cela, à vrai dire, pourrait n'être qu'un artifice. La première personne n'est pas à soi seule l'indice probant de l'autobiographie. Mais quantité de détails montrent que le récit de Claude transpose des épisodes de la vie de l'auteur. Le nom, Claude : c'est celui-là même dont s'est servi Zola pour signer ses *Salons* de l'*Événement*. Les lieux : la rue Soufflot, le quartier Latin, Fontenay-aux-Roses ; ce sont ceux que hantaient Zola et ses amis Cézanne, Chaillan, Pajot, etc., pendant les années 1860-1862. Les détails d'intrigue : Claude est poète, comme Zola avait cru l'être ; il habite une chambre sous les toits, comme Zola rue Saint-Étienne-au-Mont ou rue Saint-Victor. L'histoire contée : les amours du poète et de la prostituée… On sait, par une lettre de Georges Pajot à Zola, du 19 novembre 1865, et par ce qui transparaît des lettres écrites par Zola à Baille et à Cézanne, au début de 1861, que l'auteur avait vécu une aventure assez proche.

Thérèse Raquin représente un tout autre effort. Les personnages y sont extérieurs à l'auteur. Aucun des deux

principaux personnages masculins, pour l'essentiel, ne lui ressemble. Quant à l'intrigue, elle est étrangère à ce qu'on sait de la biographie de Zola. C'est à quoi l'on reconnaît que Zola commence à savoir son métier. C'est son premier roman dont les personnages vivent de leur vie propre, et dont l'intrigue fonctionne dans son mécanisme indépendant – distincts de la personne et de la vie de l'auteur. Cela n'a pas été sans conséquences pour l'évolution de son style romanesque. Tout le lyrisme enfiévré de *La Confession de Claude*, toute cette rhétorique emphatique, nourrie d'apostrophes, d'exclamations et de répétitions, a du coup été gommée, et ne réapparaîtra pas de sitôt.

Dans la mesure où *Thérèse Raquin* plonge ses racines dans l'expérience passée de son auteur, ce n'est donc que par le choix du décor et des conditions des personnages. Tout au moins, pour l'étude des caractères et de l'intrigue, faudrait-il explorer plus avant la psychologie profonde de Zola.

Le personnage principal du roman est Thérèse. Le drame y naît de la passion – passion des sens plus que passion du cœur – qui la lie à Laurent. Zola avait déjà écrit des œuvres dans lesquelles une femme était le premier personnage, ou du moins un personnage dont l'attitude avait une influence déterminante sur le comportement des autres. Jusqu'à *Madeleine Férat*, les romans et les drames de Zola seront des romans et des drames de la femme, du couple et de l'amour sensuel. C'est là tout à la fois un héritage du romantisme, et une préoccupation, sinon une observation, toute personnelle à l'auteur. Il s'agit d'une catégorie bien particulière de femmes, non de types choisis au hasard : Madeleine dans la pièce de 1865 qui porte ce titre[1], Laurence, dans *La Confession de Claude*, sont des femmes déchues, des *lorettes*. Dans les deux cas, l'auteur développe le thème du rachat impossible. Ces femmes sont condamnées à

1. On en trouve le texte dans les *Œuvres complètes*, t. XV, *Théâtre*, Paris, Cercle du Livre précieux, 1969.

Extrait de la publication

demeurer dans leur misère et leur infamie, soit par une espèce d'inertie qui empêche tout retour en arrière, soit par le poids du passé, qui interdit toute tentative d'évasion vers une nouvelle existence. Le personnage de la fille perdue était alors à la mode, traité de manières fort différentes selon les auteurs et selon les genres. D'emblée, Zola réagit devant le pharisaïsme de la littérature d'apitoiement et d'idéalisme, type *Dame aux Camélias*, et choisit de donner une représentation fort pessimiste – et en l'occurrence exacte – de la déchéance féminine. Thérèse est à certains égards la sœur de Laurence et de Madeleine. Si elle ne se suicidait pas à la fin du roman, elle finirait comme les autres, dans le ruisseau.

Mais cette sœur cadette est mieux traitée que ses aînées. Zola l'observe de plus près, la dessine avec plus de précision. Madeleine, dans le drame en trois actes, n'est qu'une silhouette vague et conventionnelle, dont l'auteur ne cherche à aucun moment à raconter ni à expliquer le passé. On la retrouvera dans *Madeleine Férat*, beaucoup transformée. Il en est de même pour Laurence, dans *La Confession de Claude*. On ne sait rien, ou presque rien, du physique de ces femmes, non plus que de leur caractère.

Avec *Thérèse Raquin*, Zola est désormais moins préoccupé d'exprimer ses propres amours, ses souffrances, ses découragements ou ses déceptions, que de connaître, de comprendre et d'expliquer les lois et les contraintes qui font se mouvoir les êtres. C'est qu'il a provisoirement trouvé le calme des sens, et qu'il n'est plus partie prenante, dans les crises psychologiques qui secouent les personnages de ses romans. Mais c'est aussi, et surtout, qu'il a délaissé la littérature d'épanchement, et de confession, pour s'engager sur un autre versant : le roman d'analyse, derrière Flaubert, et surtout, présentement, derrière les Goncourt.

Sources pour l'intrigue

Suivons d'abord quelques pistes secondaires.

Zola a livré la « source » immédiate de *Thérèse Raquin* : un roman-feuilleton d'Adolphe Belot et Ernest Daudet, *La Vénus de Gordes*, publié d'abord dans *Le Figaro*, puis chez l'éditeur Achille Faure, en 1866.

Au village de Gordes, entre Avignon et Apt, la fille d'un riche fermier, Marguerite Rivarot, dite Margaï, surnommée la Vénus de Gordes, a épousé Pascoul, contre le consentement de son père, qui la sait corrompue. Pascoul, avec l'aide d'une vieille mendiante, la Valbray, et d'un cocher, Furbice, a enlevé Margaï. Le soir du mariage, le vieux Rivarot meurt d'apoplexie. Deux ans plus tard, tandis que Pascoul, épuisé, doit abandonner la chambre conjugale sur le conseil de son médecin, réapparaît Furbice, devenu marchand de chevaux. L'homme est marié à une paysanne, dont il a deux enfants, mais il est joueur, buveur, débauché. Margaï devient sa maîtresse. Elle reçoit Furbice dans sa propre chambre, avec la complicité d'un vieux valet de ferme, Moulinet, éperdument attaché à la jeune femme.

Furbice passe ses journées à la ferme de Pascoul et vit aux dépens de sa maîtresse. Le cousin de celle-ci, Frédéric Borel, répand le bruit de l'adultère dans Gordes. À Furbice, qui voudrait épouser Margaï, la Valbray conseille d'empoisonner le mari gênant. Margaï servira à Pascoul, dans ses tisanes, successivement de l'eau phosphorée, du sublimé corrosif, de l'opium, sans parvenir à le tuer. Furbice l'abattra finalement d'un coup de fusil. La même nuit, la Valbray, ivre, se noie dans la fontaine de Vaucluse. Au cours de l'enquête, Furbice oriente les soupçons du côté du valet Moulinet. Mais ses alibis sont reconnus faux. Les deux amants sont arrêtés et condamnés à l'emprisonnement à vie.

À partir de là, le roman se transforme en reportage sur les Assises, le bagne de Toulon, la déportation à Cayenne. Moulinet suit Margaï à Cayenne. À Toulon, Furbice

Extrait de la publication

s'évade, puis, deux ans plus tard, est repris à Gordes, et est expédié à son tour à Cayenne, où Margaï assiste à son arrivée. Elle accepte d'épouser le vieux Moulinet, puis meurt de la fièvre jaune. Moulinet se jette à la mer, enchaîné au cercueil de Margaï.

Je résume assez longuement ce roman insipide et diffus, pour qu'on discerne mieux comment Zola en a utilisé et transformé les données. Il en tira d'abord une nouvelle, qui parut dans *Le Figaro* le 24 décembre 1866, sous le titre : *Un mariage d'amour* [1]. L'histoire, présentée comme un fait divers, tenait en deux pages : trois personnages (le mari, Michel, la femme, Suzanne, l'amant, Jacques), trois thèmes (l'adultère, le meurtre, le remords), et six tableaux : la présentation des personnages, le crime, le malaise des criminels, les noces, le remords, le suicide. Zola a supprimé les personnages et les décors adventices et tout concentré sur la logique d'un épisode central. Il a modifié la forme du crime : Belot et Daudet font empoisonner, puis tuer à coups de fusil, le mari encombrant. Zola le noie. Il a surtout imaginé la donnée qui domine la fin de la nouvelle, comme elle dominera la dernière partie de *Thérèse Raquin* : le meurtre échappe à la justice de la société, mais il aura pour châtiment le supplice que s'infligent les deux amants. Enfin il a introduit des motifs à peu près complètement ignorés dans *La Vénus de Gordes* : la brutalité des amours adultères, l'asservissement des personnages à leur tempérament, la hantise des visions macabres dans la mémoire des deux amants, la substitution de la haine au désir. Un strict découpage en six mouvements d'égale longueur révèle le souci d'une construction narrative robuste et fortement charpentée.

On a rapproché également *Thérèse Raquin* de deux autres romans populaires, plus anciens que *La Vénus de*

1. *Œuvres complètes*, tome IX, pp. 272-276, Paris, Cercle du Livre précieux, 1968. Voir le texte, ci-dessous, pp. 267-271.

Extrait de la publication

Gordes : *L'Assassinat du Pont-Rouge*, de Charles Barbara, et *Atar-Gull*, d'Eugène Sue.

Le premier, publié en 1859 dans la « Bibliothèque des chemins de fer » de l'éditeur Hachette, raconte un crime crapuleux : l'agent de change Thillard-Ducornet, en fuite avec l'argent de sa charge, est empoisonné par un de ses employés, et jeté à la Seine du haut du Pont-Rouge. Tandis que le meurtrier, Clément, profite de l'aisance acquise par son crime, sa femme, Rosalie, est envahie d'obsessions. Leur fils, arriéré mental, né quinze mois après la mort de Thillard, dont Rosalie a été la maîtresse, ressemble pourtant trait pour trait à la victime. Rosalie meurt après avoir cherché en vain à se confesser. Clément, après avoir avoué son crime à un ami, s'enfuit au Canada, où il continue à s'enrichir, sans même le vouloir et tout en bravant la mort partout où il peut la rencontrer. Il mourra dix ans plus tard, au cours de son voyage de retour.

On peut trouver, certes, des éléments communs à *L'Assassinat du Pont-Rouge* et à *Thérèse Raquin*. Une fatalité poursuit le meurtrier, que ne défendent ni son cynisme, ni son immoralisme, ni son incroyance. Le souvenir obsessionnel du meurtre se manifeste sous des formes fantastiques : le fils du meurtrier est la réincarnation de la victime. « Quand toute trace de mon crime avait disparu », racontera Clément, « quand je n'avais plus rien à craindre absolument des hommes, quand l'opinion sur moi était devenue unanimement favorable, au lieu d'une assurance fondée en raison, je sentais croître mes inquiétudes, mes angoisses, mes terreurs. Je m'inquiétais moi-même avec les fables les plus absurdes ; dans le geste, la voix, le regard du premier venu, je voyais une allusion à mon crime. » (*L'Assassinat du Pont-Rouge*, p. 155.) L'angoisse du couple est accrue par certaines rencontres. C'est ainsi que l'épouse de Thillard-Ducornet, tombée dans la gêne, devient la maîtresse de piano de Rosalie ; le juge d'instruction qui a enquêté sur la mort de Thillard fréquente chez les meurtriers et raconte comment les

Extrait de la publication

criminels impunis finissent toujours par être démasqués : on songe aux récits du vieux commissaire Michaud, dans *Thérèse Raquin*.

On ne peut aller plus loin. *L'Assassinat du Pont-Rouge*, dont l'action se distend dans la durée, accorde un rôle prédominant aux rencontres de hasard. Charles Barbara ne donne aucune explication physiologique ou sociale au meurtre, aucune nécessité logique aux épisodes, aucune profondeur aux personnages ; il ne se soucie pas de dépeindre un milieu. L'élément fantastique introduit par l'enfant est faiblement rendu. L'œuvre est plate, mal bâtie et pauvrement écrite. Ajoutons seulement une observation : la ressemblance du fils des meurtriers à leur victime, ancien amant de Rosalie, évoque la thèse de l'« imprégnation », vulgarisée par Michelet, et dont Zola fera un usage romanesque dans *Madeleine Férat* en 1868 : la femme reste « imprégnée » dans son corps par le premier homme qui l'a déflorée ; les enfants qu'elle aura d'un autre ressembleront au premier amant.

Atar-Gull, d'Eugène Sue, publié à Paris en 1831, a peut-être inspiré à Zola le personnage de Mme Raquin, la paralytique, qui n'apparaît d'ailleurs pas dans la nouvelle du *Figaro*, mais seulement dans le roman. « Comme Macbeth de Shakespeare, écrit Eugène Sue dans sa préface, ma férocité n'a pas eu de bornes, parce qu'un crime était la conséquence, la déduction logique d'un autre crime. » Son roman débute par une longue histoire de négriers. Après diverses péripéties que je m'abstiens de résumer, car elles n'ont aucun rapport discernable avec *Thérèse Raquin*, on voit un jeune nègre, déporté d'Afrique à la Jamaïque, Atar-Gull, poursuivre d'une vengeance secrète et implacable le colon à qui il a été vendu, Will. Jenny, la fille de ce dernier, est tuée par la morsure d'un serpent venimeux qu'Atar-Gull a placé dans sa chambre. La mère de Jenny en meurt de chagrin, son père en devient muet. Tandis que bestiaux et esclaves disparaissent, empoisonnés à leur tour, Atar-Gull continue le jeu du dévouement. Arrivé en France avec son maître,

Extrait de la publication

dont il a éloigné toute autre compagnie, il laisse celui-ci écrire une relation des bons services de son esclave, puis, lorsque l'ancien colon est devenu incapable de toute parole et de tout geste, il lui raconte par le détail la longue série de ses vengeances et de ses meurtres. Will cherche en vain, dans son agonie, à dénoncer Atar-Gull au médecin qui l'assiste. Admiré de tous, Atar-Gull est baptisé et obtient le prix Montyon de vertu.

En dépit – ou à cause – de toutes ses horreurs, *Atar-Gull* est un roman démystificateur. Eugène Sue décrit avec une apparence de détachement cruel l'aliénation et les souffrances des esclaves nègres, et la dureté des maîtres, qui les traitent pis que des bêtes, tout en observant les lois de la vie familiale et les règles de la piété. Atar-Gull, le faux « bon nègre », retourne contre le maître, à froid, les armes qui ont servi contre l'esclave ; qui plus est, il ridiculise la bonne société, dont fait partie le maître. La fantaisie du récit dissimule une satire tout entière tournée contre la société « blanche ». Tout cela n'a cependant rien à voir avec le roman que Zola écrira trente-cinq ans plus tard. Seul demeure le personnage du paralytique impuissant à dénoncer son tortionnaire.

Si l'on voulait jouer plus longtemps au jeu des sources, comme le firent certains critiques en 1873, lorsque Zola porta à la scène l'adaptation dramatique de son roman, on pourrait encore évoquer, pêle-mêle, *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, pour le lieu et le décor de l'action, *L'Âne mort*, de Jules Janin, *Les Deux Cadavres*, de Frédéric Soulié, les contes macabres de Léo Lespès (*Le Trou aux morts, Les Yeux verts de la Morgue*), les *Contes fantastiques* d'Edgar Poe, les romans de Paul de Kock et d'Henry Monnier, pour les personnages prudhommesques de Michaud et de Grivet, et même *Le Comte de Monte-Cristo*, d'Alexandre Dumas, pour le personnage de Noirtier, autre modèle possible de Mme Raquin.

Retenons donc pour l'intrigue *La Vénus de Gordes*, dont Zola a tiré parti de son propre aveu, et, pour la matérialisation fantastique du remords, *L'Assassinat du*

Pont-Rouge. Il est toujours possible de chercher et de trouver dans la masse des romans publiés pendant la première moitié du siècle des bribes d'intrigue ressemblant de près ou de loin aux situations de *Thérèse Raquin*. La récolte serait fructueuse – et peu utile.

Car Zola a voulu tout autre chose que ses devanciers. Adolphe Belot et Ernest Daudet avaient noté incidemment à propos de Margaï, que « la bête est dans l'homme » (*La Vénus de Gordes*, p. 29). À coup sûr, cette remarque ne passa pas inaperçue, et c'est sans doute par ce biais qu'on peut faire se rejoindre les sources « anecdotiques » et les sources « idéologiques » de *Thérèse Raquin*.

Anatomistes et physiologistes

Il faut ici invoquer à la fois l'influence que, depuis plusieurs années, les sciences médicales exercent sur le roman français, et l'intérêt que Zola a porté, depuis deux ans, aux œuvres ainsi marquées par cette nouvelle inspiration. Ce serait une histoire assez longue à écrire. Voyons-en seulement les grands traits.

On connaît l'exclamation de Sainte-Beuve à la lecture de *Madame Bovary* : « Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout. » L'image est significative. La Société de biologie s'est fondée en 1848, la Société médico-psychologique en 1855, la Société de thérapeutique en 1866. Sainte-Beuve a fait des études de médecine. Claude Bernard est en même temps un grand médecin et un théoricien du rationalisme scientifique. C'est en 1865 que paraît l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. La pathologie du système nerveux devient une des disciplines de pointe de la médecine. Le mot *neurologie* se répand à partir de 1845. Plusieurs dictionnaires médicaux, relayés par les dictionnaires généraux de Landais, de Bescherelle, et bientôt de Pierre Larousse, vulgarisent entre 1840 et 1870 la description des « névroses ». Ils donnent une nouvelle jeunesse à la doctrine

Extrait de la publication

des tempéraments, pourtant admise depuis Hippocrate. La liaison s'est très vite établie, dans ce domaine, entre les savants, les vulgarisateurs, les essayistes, les critiques et les romanciers. Point n'est besoin d'invoquer les parentés médicales de Flaubert, ni les premières études de Sainte-Beuve, ni les diplômes de médecine de Littré. Une convergence de curiosités unit tous ces hommes entre eux, et encore à Comte, à Renan, à Taine, aux Goncourt, à Baudelaire. *Anatomie, scalpel, physiologie, analyse, hystérie, névrose, dissection, éréthisme*, sont les maîtres-mots de 1860.

Déjà Balzac, dans *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, a évoqué « les recherches faites dans ces derniers temps sur les maladies nerveuses ». Baudelaire, à propos de *Madame Bovary*, a écrit dans *L'Artiste*, le 18 octobre 1857 : « L'hystérie ! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (je ne parle que du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès ? » Et encore : « Je n'ai pas besoin, s'est dit le poète, que mon *héroïne* soit une héroïne. Pourvu qu'elle soit suffisamment jolie, qu'elle ait des nerfs, de l'ambition, une aspiration irréfrénable vers un monde supérieur, elle sera intéressante. »

Edmond de Goncourt rappellera un peu plus tard toute l'horreur des « cas » que son frère et lui-même avaient lus « ensemble dans les traités de médecine » pour leurs livres. Flaubert professait dans sa *Correspondance*, en 1857, et en 1859, qu'il était temps de donner à l'art, « par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques ». « Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité. Le poète est tenu maintenant d'avoir de la sympathie pour tout et pour tous, afin de les comprendre et de les décrire. » Il pré-

Extrait de la publication

voyait qu'on allait se mettre « à étudier les idées comme des faits, et à disséquer les croyances comme des organismes » : « Il y a toute une école qui travaille dans l'ombre et qui fera quelque chose, j'en suis sûr. » Et il révélait que la préparation de *Salammbô* le ramenait « à ces études psycho-médicales » qui l'avaient déjà « tant charmé » dix ans plus tôt, au moment de son premier *Saint-Antoine* : « À propos de ma Salammbô, je me suis occupé d'hystérie et d'aliénation mentale. Il y a des trésors à découvrir dans tout cela. » Dans le même temps, Michelet publiait *L'Amour*, puis *La Femme*, définis par la critique comme « un chapitre de l'histoire naturelle de l'homme », et comme « une étude médicale de l'amour ».

Sainte-Beuve a eu conscience de ce mouvement : « En bien des endroits et sous des formes diverses, je crois reconnaître des signes littéraires nouveaux : science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté. Ce sont les caractères qui semblent affecter les chefs de file des générations nouvelles. Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres tiennent le scalpel. » Taine en a proposé la théorie, dans son grand article sur Balzac.

Zola ne cite pas le nom de Taine, dans sa Préface à la seconde édition du roman, mais c'est évidemment à lui qu'il pense lorsqu'il écrit : « *Il me semble que j'entends, dès maintenant, la sentence de la grande critique, de la critique méthodique et naturaliste qui a renouvelé les sciences, l'histoire et la littérature.* » Dans les *Essais de critique et d'histoire*, publiés chez Hachette, en 1858, il a pu lire cette phrase : « Le critique est le naturaliste de l'âme. » Il a lu dès leur publication l'*Histoire de la littérature anglaise* et les *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, dans lesquels Taine développe longuement la même métaphore, appliquée cette fois au romancier : « De pureté, de grâce, le naturaliste ne s'inquiète guère ; à ses yeux, un crapaud vaut un papillon ; la chauve-souris l'intéresse plus que le rossignol (…) L'idéal manque au naturaliste ; il manque encore plus au naturaliste Balzac (…) C'est un artiste

Extrait de la publication

puissant et pesant, ayant pour serviteurs et maîtres des goûts et des facultés de naturaliste (…) Les types de petits-bourgeois et de provinciaux sont l'objet propre du naturaliste. Ils sont les espèces de la société, pareilles aux espèces de la nature (…) Les Cibot, les Rémonencq, les Fraisier (…) sont, en effet, les héros du naturaliste et du rude artiste que rien ne dégoûte. » Zola a trouvé son maître de philosophie, de méthode, et même de langage. « *La nouvelle science*, écrit-il dans *Mes haines* (1866), *faite de physiologie et de psychologie, d'histoire et de philosophie, a eu son épanouissement en lui. Il est, dans notre époque, la manifestation la plus haute de nos curiosités, de nos besoins d'analyse, de nos désirs de réduire toutes choses au pur mécanisme des sciences mathématiques.* »

S'il correspond avec Taine, en 1866, il a eu dès 1864 des relations presque amicales avec Émile Deschanel, disciple zélé de l'auteur des *Essais de critique et d'histoire*. Il a écouté et résumé pour la *Revue de l'Instruction publique* les conférences que Deschanel donnait rue de la Paix. La *Physiologie des écrivains*, publiée en 1864, ne l'a pas laissé indifférent. Ce livre, qui prétend lier l'analyse littéraire à l'étude physiologique, élargit les propositions de Taine sur le rôle de la race, du milieu et du moment dans la production de l'œuvre d'art, et étudie successivement l'influence du siècle, du climat, du sol, du sexe, de l'âge, du tempérament, du caractère, de la profession, de l'hérédité, de la santé, du régime et des habitudes. Deschanel reprend à son compte la théorie des quatre tempéraments, dont il décrit les traits caractéristiques : tempérament nerveux, tempérament sanguin, tempérament bilieux, tempérament lymphatique. Il emprunte d'autre part aux docteurs Lucas, Morel, Trélat, Moreau de Tours, leurs thèses sur la transmission héréditaire des goûts, des passions, des facultés physiques et intellectuelles. Il se peut que Zola ait trouvé dans cet ouvrage, au demeurant superficiel, la première mention du docteur Lucas, dont le *Traité sur l'Hérédité naturelle* (1850) servira de point de départ, on le sait, à l'« histoire naturelle » des *Rougon-Macquart*.

Extrait de la publication

Taine, Deschanel, Sainte-Beuve ne cherchaient qu'à élaborer une méthode critique. Mais il leur arrivait souvent de prendre pour exemples et pour garants des romanciers : Stendhal, Balzac, Flaubert. Si la méthode « naturelle » ou « naturaliste » devait servir à expliquer le caractère des écrivains et de leurs œuvres, ne pouvait-elle par la même démarche expliquer la conduite de l'individu banal ? De là à l'utiliser comme technique de construction romanesque, il n'y avait qu'un pas aisé à franchir. Elle fournissait aux romanciers le moyen d'inventer des personnages et des situations « vrais », en même temps qu'efficaces. Les Goncourt pouvaient écrire : « Le roman, depuis Balzac, n'a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par roman. Le roman actuel se fait avec des *documents* racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits. » (*Journal*, 9 avril 1866.)

C'est ce que les deux frères avaient tenté avec *Germinie Lacerteux*, en 1865. Les jugements que Zola a portés sur ce roman, dans *Le Salut public de Lyon*, en février 1865, nous font saisir ce que le personnage de Thérèse doit à la domestique « hystérique » des Goncourt. Il définit Germinie comme une « *créature faite de passion et de tendresse, dans un milieu grossier qui étouffera son âme, sous les ardeurs du corps et des sens* ». Les auteurs ont mis « *un certain tempérament au contact de certains faits, de certains êtres* ». De là « *la vérité du récit, la parfaite déduction des sentiments* ». Le roman devient de ce fait une expérience – quinze ans avant la théorie proclamée du roman expérimental. « *Fouiller en pleine nature humaine, ne rien voiler du cadavre humain* », peindre « *la vie du corps* » dans tous ses frissons, toutes ses irritations, répond d'ailleurs parfaitement aux besoins d'une société « *qu'un éréthisme nerveux secoue sans cesse* » : « *J'aime les ragouts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité maladive remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge.* » Il loue « *les pages admirables de couleur et d'exactitude* » par lesquelles les

Extrait de la publication

Goncourt ont évoqué les fortifications, le bal populaire, l'hôtel garni, la fosse commune. Il s'en souviendra lorsqu'il décrira lui-même la boutique Raquin, les bords de Seine à Saint-Ouen, la Morgue.

On connaît encore *Germinie Lacerteux* – au moins par son titre. On a oublié deux romans de second plan, que Zola a lus et commentés en 1866, et qui s'inscrivaient aussi dans la ligne du roman « physiologique » : *L'Affaire Clémenceau*, de Dumas fils, et *Les Victimes d'amour*, d'Hector Malot. Le premier raconte l'histoire d'un enfant naturel, qui devient un grand artiste, mais qui tuera sa femme, ayant découvert qu'elle se conduit en courtisane. Dans un compte rendu publié par *Le Salut public* le 7 juillet 1866[1], Zola salue en Dumas fils un « *anatomiste* », qui a su décrire la sensualité, créer « *la courtisane, froide dans ses passions, indifférente dans ses vices, allant où la pousse la chair, insouciante d'ailleurs, vivant à l'aise et tout naturellement dans son infamie* » – on pense à Nana… – ; et un « *moraliste* » qui a posé « *une demi-douzaine de problèmes : celui de la transmission des vices, celui des enfants naturels, celui du suicide et les autres* ». « *J'admire pleinement l'anatomiste*, conclut-il. *Je pense que toute dissection, pure et simple, faite sans réflexions, porte en elle un enseignement. C'est pour cela que je demande seulement à l'artiste beaucoup de vérité et beaucoup d'énergie.* »

Le même langage lui sert quelques mois plus tard, pour le compte rendu des *Victimes d'amour*, dans *Le Figaro* du 18 décembre 1866[2]. C'est à propos de ce roman qu'on trouve pour la première fois sous sa plume l'image de « *la bête humaine* » : « *M. Hector Malot, un fils indépendant de Balzac, passe le tablier blanc de l'anatomiste et dissèque fibre par fibre la bête humaine étendue toute nue sur la*

1. Recueilli dans *Livres d'aujourd'hui et de demain, Œuvres complètes*, t. X, pp. 539-543, Paris, Cercle du Livre précieux, 1968.

2. *Ibid.*, pp. 700-704. Voir aussi *Le Salut public*, 17 décembre 1866, *ibid.*, pp. 697-700.

Composition et mise en page

NORD COMPO
multimédia

N° d'édition : L.01EHPN000225.N001
Dépôt légal : août 2008

ZOLA
Thérèse Raquin

Des amours adultères au crime, du crime à l'effroi, de l'effroi à la souffrance, puis à la haine, *Thérèse Raquin* déroule, selon une mécanique fatale, les étapes d'un drame dont les personnages sont poussés avec une parfaite régularité vers la déchéance et la mort. À sa sortie, le premier roman de Zola déclencha les foudres de la critique : on cria à la « littérature putride », œuvre d'une « imagination malsaine » (*Le Figaro*, 23 janvier 1868). Cette sublime illustration du naturalisme zolien n'en connut pas moins une postérité retentissante : mis en scène au théâtre par l'auteur lui-même dès 1873, *Thérèse Raquin* fit l'objet, au siècle suivant, de plusieurs adaptations cinématographiques, dont celle de Marcel Carné (1953), et demeure l'une des œuvres les plus terrifiantes et les plus marquantes de Zola.

Introduction, annexes,
chronologie et bibliographie
par Henri Mitterand

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

Catégorie B

ISBN : 978-2-0812-1778-2
9 782081 217782
www.editions.flammarion.com

Extrait de la publication

Flammarion

IIIA-80