



**HAL**  
open science

## La manifestation de la monstruosité des personnages dans "Thérèse Raquin" d'Émile Zola

Estelle Lefaiivre

► **To cite this version:**

Estelle Lefaiivre. La manifestation de la monstruosité des personnages dans "Thérèse Raquin" d'Émile Zola. Education. 2021. hal-03462915

**HAL Id: hal-03462915**

**<https://hal-univ-fcomte.archives-ouvertes.fr/hal-03462915>**

Submitted on 2 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0  
International License

Mémoire

Présenté pour l'obtention du Grade de

MASTER

« Métiers de l'Enseignement, de l'Éducation et de la Formation »

Mention 2<sup>nd</sup> degré, Professeur des Lycées et Collèges,

**La manifestation de la monstruosité des personnages  
dans *Thérèse Raquin* d'Émile Zola**

Estelle Lefaiivre

le 14 mai 2021

Sous la direction de Monsieur Wilhelm

## DECLARATION DE NON-PLAGIAT

Je soussigné.e, Estelle LEFAIVRE déclare que ce mémoire est le fruit d'un travail de recherche personnel et que personne d'autre que moi ne peut s'en approprier tout ou partie.

J'ai conscience que les propos empruntés à d'autres auteurs ou autrices doivent être obligatoirement cités, figurer entre guillemets, et être référencés dans une note de bas de page.

J'étaye mon travail de recherche par des écrits systématiquement référencés selon une bibliographie précise, présente dans ce mémoire.

J'ai connaissance du fait que prétendre être l'auteur - l'autrice de l'écrit de quelqu'un d'autre enfreint les règles liées à la propriété intellectuelle.

A Besançon, le 14 mai 2021

Estelle Lefaivre  
Signature : E.L

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	p. 2.
<b>PREMIÈRE PARTIE</b> : La monstruosité comme manifestation littéraire d'une prise en compte de l'univers pulsionnel .....	p. 3.
1. Définition de l'univers zolien .....	p. 3.
1.1 Le naturalisme.....	p. 3.
1. 2 Le monstre dans l'œuvre de Zola .....	p. 5.
2. La monstruosité des personnages dans <i>Thérèse Raquin</i> .....	p. 9
2. 1 La pulsion ou la fêlure, le point de départ de la monstruosité .....	p. 9.
2. 2 Les représentations et les affects : la manifestation de la monstruosité des personnages.....	p. 13.
2. 2. 1 L'angoisse comme affecte de la pulsion .....	p. 13.
2. 2. 2 La pulsion criminelle et le remords du meurtrier .....	p.15.
2. 2. 3 Les répercussions du fantôme de Camille .....	p.19.
2. 3 L'ambiguïté comme fondement du caractère des personnages .....	p. 24.
2. 3. 1 Une ambiguïté au sein de la description des personnages .....	p. 24.
2. 3. 2 L'ambiguïté au sein de la parole .....	p. 27.
2. 3. 3 Ambiguïté générique .....	p. 28.
2. 3. 4 Se voir soi-même en l'autre .....	p. 29.
2. 4 Le cadre du récit reflétant la monstruosité des personnages.....	p. 31.
Conclusion de la première partie .....	p. 35.
<b>DEUXIÈME PARTIE</b> : séquence sur <i>Thérèse Raquin</i> dans le cadre de l'enseignement au secondaire en classe de seconde .....	p. 36.
Bibliographie .....	p. 39.
Annexes .....	p. 41.

« Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses.

Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu'un,  
en admettant cependant les différences de nature...<sup>1</sup> »

Ce travail de recherches et d'application pédagogique se concentre sur *Thérèse Raquin* (1867) de Zola. J'ai choisi de traiter la thématique du monstre, car la monstruosité fait émerger l'histoire dans le cas de ce récit. En effet, sans monstruosité, il n'y a pas de conflit avec la norme et donc peu de choses à raconter. On retrouve cette idée depuis l'antiquité avec les héros grecs qui doivent combattre des monstres ou encore dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle avec Baudelaire qui fait cohabiter les fleurs, associées au beau, et le mal, associé à la monstruosité. Si la monstruosité a souvent coexisté avec la beauté et la normalité, dans les romans de Zola, la monstruosité ne peut pas être écartée puisqu'elle est présente dans la vie et que l'ambition de cet auteur est de se rapprocher le plus du réel<sup>2</sup>.

Mon analyse se concentre sur ce roman en particulier, car ne faisant pas partie du cycle des Rougon-Macquart, il est une sorte d'ébauche de ce que Zola cherche à montrer à travers ce cycle, à savoir la manifestation de la monstruosité des personnages lorsqu'ils agissent suivant leurs pulsions.

---

<sup>1</sup> Emile Zola, Notes préparatoires à la série des *Rougon-Macquart*, de *L'Œuvre*, Paris, BnF, [En Ligne] : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90797770/f9.item>.

<sup>2</sup> L'ambition de Zola est développée dans la première partie du travail de recherches.

On remarque que ce roman est d'emblée inscrit dans une démarche scientifique : Zola écrit dans sa préface à la deuxième édition, qu'il fait « l'étude d'un cas curieux de physiologie<sup>3</sup> ». Chaque personnage semble défini par un état psychologique : Thérèse la nerveuse, Camille le lymphatique et Laurent le sanguin.

Étant donné que la monstruosité dans *Thérèse Raquin* apparaît plutôt comme étant une monstruosité intérieure des personnages, notre approche sera psychologique et littéraire puisque nous tenterons de relever les indices, autant chez les personnages que dans le cadre et l'environnement de l'histoire, où la monstruosité surgit et crée les pulsions des personnages.

Concernant l'édition de *Thérèse Raquin*, nous avons choisi celle de folio classique<sup>4</sup>. En effet, étant donné que notre mémoire est axé sur notre pratique professionnelle, la recherche effectuée sur la monstruosité, les pulsions, les personnages et le cadre du roman seront des éléments qui permettront la construction de séquences au collège et au lycée. Les éditions sur lesquelles nous travaillons avec les élèves dans le second degré sont donc souvent les *folio classique*. Il me paraissait donc judicieux de choisir cette édition qui sera utilisée lors de séquences sur l'œuvre avec des élèves. De plus, nous avons aussi choisi l'édition folio classique de *La Bête humaine* pour les mêmes raisons, mais aussi parce qu'il y a une préface de Gilles Deleuze qui aborde la notion de *fêlure* et qui sera développée dans notre analyse.

Nous tenterons de voir à travers les personnages de *Thérèse Raquin* ainsi que l'environnement, la monstruosité comme manifestation littéraire d'une prise en compte de l'univers pulsionnel. En effet, nous essayerons de montrer que si les personnages agissent suivant leurs pulsions dans ce roman, c'est parce que la monstruosité y est étroitement liée.

---

<sup>3</sup> Emile Zola, *Thérèse Raquin* (1867), Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio classique, 1979 et 2001, p. 27.

<sup>4</sup> *Thérèse Raquin*, *Op. cit.*

## **PREMIÈRE PARTIE : La monstruosité comme manifestation littéraire d'une prise en compte de l'univers pulsionnel**

### 1. Définition de l'univers zolien

Avant d'aborder la question de monstre dans l'œuvre de Zola et particulièrement dans *Thérèse Raquin*, il convient de définir le naturalisme dont Zola est le chef de file, mais aussi son ambition en tant qu'écrivain. Ensuite, nous en viendrons à la définition du monstre en général puis, de façon plus précise sur celle de Zola.

#### *1.1 Le naturalisme*

On peut dire que l'ambition du réalisme est de raconter une histoire en étant au plus près de la réalité pour que celle-ci soit vraisemblable. Raconter la vie telle qu'elle est, sans l'enjoliver. Le naturalisme, lui aussi, a l'ambition de non seulement paraître vrai, mais aussi de tout montrer, de tout dire. Selon Kelly Benoudis Basilio, « le naturalisme est avant tout un art dont le but est d'atteindre [le] plus haut degré de mimétisme de la vie<sup>5</sup> ». À travers l'œuvre naturaliste, la description totale semble une priorité puisqu'on ne montre pas uniquement une réalité qui est embellie. La vie étant faite de choses plus ou moins jolies, alors le naturalisme se veut exhaustif et montre tous les aspects de la vie, que ce soit la pauvreté ou la mort par exemple. Le naturalisme ne tente pas d'embellir la réalité afin de la rendre plus lisible. Au contraire, on doit écrire exactement ce qu'il se passe dans la réalité, que ce soit agréable ou non. Au-delà de cette volonté d'être au plus près de la réalité, le naturalisme se détache du réalisme puisque derrière cette volonté de réel, il y a surtout une ambition scientifique. Zola, étant le chef de file du naturalisme, montre toute l'ambition de ce mouvement dans ses romans. Il revendique le fait que tout doit être raconté, même les choses les plus sordides ou les plus horribles. Il affirme que son travail va au-delà de celui d'écrivain et rejoint plutôt le domaine scientifique. Effectivement, il

---

<sup>5</sup> Kelly Benoudis Basilio, *Le mécanique et le vivant : la métonymie chez Zola*, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1993, p. 52.

s'appuie sur des données scientifiques<sup>6</sup> et des recherches afin que ce qu'il écrit dans ses romans soit au plus près de la réalité même s'il montre souvent la monstruosité humaine. À travers son œuvre majeure, les Rougon-Macquart, Zola souhaite démontrer que l'hérédité, ainsi que le cadre dans lequel un personnage évolue sont deux facteurs qui entrent en jeu dans sa psychologie, son comportement et ses agissements. Il s'agit d'une prétention scientifique, puisque Zola entreprend cette démarche par l'écriture, mais son objectif est de démontrer l'influence de l'environnement naturel et social sur le comportement d'un personnage.

Quand Zola écrit *Thérèse Raquin*, il affirme avoir « simplement [fait] sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres<sup>7</sup> ». On remarque alors l'ambition scientifique qui est présente ici puisqu'il compare le travail d'écrivain à celui de médecin, de chercheur scientifique. Cependant, Zola affirme qu'il n'est pas un savant ni un historien, mais bien un romancier dans *La Nouvelle Campagne* en 1896<sup>8</sup>. On voit alors que la position de Zola entre écrivain et prétention scientifique semble ambiguë. C'est pourquoi en 1880, il définit les romanciers et s'inclue dans cette définition en disant : « nous ne sommes ni des chimistes, ni des physiciens, ni des physiologistes ; nous sommes simplement des romanciers qui nous appuyons sur les sciences<sup>9</sup> ». Dans la préface de *Thérèse Raquin*, il affirme qu'il a « voulu étudier des tempéraments et non des caractères ». Le mot *tempérament*<sup>10</sup> est important, car il renvoie à l'aspect innée de la personnalité déterminé par un héritage génétique. On voit alors à travers ce terme que l'hérédité est déjà le fil conducteur qui va animer ses personnages. Le tempérament, à la différence du caractère, est caché à l'intérieur d'une personne et il est difficilement

---

<sup>6</sup> Pour écrire *La Bête humaine*, Zola a fait des recherches sur les trains et le milieu ferroviaire afin d'écrire au plus près de la réalité. De plus, pour la description physique de Jacques Lantier, il s'inspire de certains développements de Lombroso ( *L'Homme criminel. Etude anthropologique et medico-legale*, Paris, Alcan, 1887) sur la physionomie type du « criminel-né ».

<sup>7</sup> *Thérèse Raquin*, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>8</sup> Emile Zola, « Les Droits du romancier » in *La Nouvelle Campagne*, Paris, Bibliothèque Charpentier Eugène Fasquelle, 1896. [En Ligne] : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202869w.texteImage>].

<sup>9</sup> Emile Zola, *Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 5e édition, 1881. [En Ligne] : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod\\_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%C3%A9rimental.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%C3%A9rimental.pdf)].

<sup>10</sup> Partie du psychisme en rapport avec la structure corporelle, avec la constitution de l'organisme par l'intermédiaire des modifications humorales et des réactions du système neuro-végétatif.



modifiable ou modulable. Le caractère, quant à lui, se manifeste aux yeux de tous. Ce sont les réactions d'une personne face à différentes situations. Zola cherche à montrer le tempérament, donc ce qui est dissimulé sous le caractère, à l'intérieur d'une personne ce qui accentue la démarche scientifique.

En partant de la science, Zola veut raconter une histoire au plus près de la réalité. Selon lui, la laideur est un sujet inévitable dans le naturalisme: « nous ne cherchons pas ce qui est répugnant, nous le trouvons ; et si nous voulons le cacher, il faut mentir, ou tout au moins rester incomplets<sup>11</sup> ». La laideur et la monstruosité sont une condition à l'écriture naturalisme. Sans ces deux aspects de la vie, une œuvre ne peut pas être entière selon Zola.

## 1. 2. *Le monstre dans l'œuvre de Zola*

Avant de s'intéresser à la monstruosité de chaque personnage et ce qu'elle engendre, il faut tout d'abord définir le monstre. Tel que l'affirme Arnaud Verret dans sa thèse sur le monstrueux dans l'œuvre de Zola, le mot monstre est polysémique et propre à chaque époque. C'est pourquoi il est difficile de donner une définition du monstre. Cependant, la définition du monstre qui semble traverser les époques est celle d'un « être qui étonne, qui frappe, offense profondément l'imagination et dont la nature fait naître un sentiment de malaise, voire un dégoût chez celui qui le rencontre<sup>12</sup>. » Le mot *monstre* vient du latin *monere* qui signifie *montrer*. Le monstre veut alors se montrer, être mis en avant. Chez les personnages de *Thérèse Raquin* et chez Zola en général, on remarque effectivement un changement au niveau du désir d'être vu : alors qu'au début du roman, ils sont plutôt en retrait, ils veulent ensuite être au centre de l'attention. Le monstre repose donc dans un premier temps sur le visuel. Le mot *monstre* vient aussi du latin *monstrum* qui se rapporte plutôt au sens *d'avertir*. Cette définition étymologique permet de montrer

---

<sup>11</sup> Emile Zola, « Le Ciel et la Mer » in *Œuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Éditions, I, p.443. Cité dans la thèse : Arnaud Verret, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Emile Zola*, thèse de doctorat en littérature et civilisation française sous la direction de Monsieur Alain Pagès, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris-III, 2015.

<sup>12</sup> Arnaud Verret, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Emile Zola*, thèse de doctorat en littérature et civilisation française sous la direction de Monsieur Alain Pagès, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris-III, 2015, p.36.

qu'il s'agit d'avertir, et de chercher à capter l'attention et dans le cas de la plupart des monstres, leur différence est mise en avant qu'ils le veulent ou non. On distingue le monstre qui l'est par sa laideur physique du monstre par sa cruauté intérieure. En effet, le monstre peut aussi avoir un aspect moral qui est plutôt implicite et secret. Il peut se cacher sous un visage ordinaire, qui ne semble a priori pas monstrueux. Dans *Thérèse Raquin* il est question de ce monstre-là. Cependant, nous verrons quand nous analyserons les personnages que si la manifestation de la monstruosité est différente pour chaque personnage notamment suivant leur sexe<sup>13</sup>, la source de cette monstruosité repose sur les pulsions par lesquelles les personnages sont dirigés.

Le monstre tel que nous venons de le décrire apparaît dans l'univers zolien et particulièrement dans *Thérèse Raquin*. En effet, si des manifestations physiques du monstre sont présentes<sup>14</sup>, il semble néanmoins que ce soit l'intériorité des personnages qui les définit comme étant des monstres. Zola refuse une trop grande monstruosité. Selon Yves Chevrel, « le naturalisme ne veut plus d'extraordinaire, mais cherche simplement à pointer ce qui dans l'ordinaire de la vie est susceptible de retenir l'attention », ce qui explique que les personnages de Zola ne présentent pas de caractéristiques du monstre qui relèvent du fantastique<sup>15</sup>.

Lorsqu'on lit plusieurs œuvres de Zola, on remarque assez rapidement que le mot *monstre* apparaît à plusieurs reprises, mais surtout sous différentes formes<sup>16</sup>. En effet, le monstrueux et le monstre sont évoqués pour décrire un phénomène, un endroit, un objet ou encore une personnalité<sup>17</sup>. Dans *La Bête humaine*, par exemple, Phasie décrit les gens qui prennent le train et vont en ville comme des « sauvages [qui] restent des bêtes sauvages<sup>18</sup> ». Malgré leur envie de s'intégrer aux gens normaux, certaines personnes

<sup>13</sup> Une partie du mémoire sera consacrée à la monstruosité du féminin. Nous analyserons Thérèse en lien avec Séverine dans *La Bête humaine* qui sont deux personnages très similaires.

<sup>14</sup> La morsure que Camille a faite à Laurent et qui ne disparaît pas malgré le temps agit comme une manifestation de l'angoisse qui renforce le caractère monstrueux de Laurent.

<sup>15</sup> Il n'est pas question de transformation en créature monstrueuse. Cependant, les fantômes sont présents dans l'œuvre zolienne et peuvent créer une ambiguïté fantastique, mais nous verrons que nous privilégions la piste psychologique des personnages. C'est pourquoi on qualifie ces phénomènes « d'étrange » plutôt que de fantastique.

<sup>16</sup> Arnaud Verret, *Monstres et monstrueux dans l'oeuvre d'Emile Zola, Op. Cit*, p.36.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>18</sup> Emile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Édition Gallimard, coll. Folio classique, 1977 et 2001. p.72.

restent toujours différentes. Le mot *sauvage* renvoie au mot *monstre* puisqu'il implique une différence par rapport à la norme. Cette définition du monstre par rapport à la norme est très présente dans les œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et le célèbre Quasimodo<sup>19</sup>. Frankenstein, dans la même idée que Quasimodo, est rejeté parce qu'il fait peur aux personnes qu'il approche. Zola, quant à lui, ne se concentre pas vraiment sur la monstruosité physique comme Hugo ou Shelley mais plutôt sur la monstruosité intérieure des personnages<sup>20</sup>. Tout comme la monstruosité physique amène à être rejeté par autrui, la monstruosité intérieure, elle aussi, mène à la mise de côté de certains personnages. Une fois le meurtre commis, Thérèse et Laurent semblent isolés du monde, car personne ne peut comprendre leurs angoisses à part eux-mêmes.

Effectivement, on peut dire que le monstre zolien est plus psychologique que physique. Jacques, dans *La Bête humaine* ou encore Renée dans *La Curée* sont tous deux des personnages monstrueux, cruels. Cependant, physiquement, personne ne se doute de quoi ces personnages sont capables. Il en est de même pour Thérèse et Laurent. Ces personnages ne sont pas décrits comme ayant une particularité physique qui laisserait penser qu'ils sont monstrueux. Au contraire, ils semblent se fondre dans la masse de la normalité. Le narrateur affirme d'ailleurs que « rien dans leur physionomie ne pouvait faire soupçonner les terreurs, les désirs qui les secouaient<sup>21</sup> ». Cependant, malgré une apparence extérieure qui semble calme, leur monstruosité apparaît au fil du roman. Pour tenter d'expliquer ce phénomène de monstruosité surgissante, Sophie Ménard s'appuie sur les propos de Jules Baillarger en affirmant que : « l'individu délirant a une nature double parce qu'il est incapable de maîtriser toutes ses facultés intellectuelles. Un autre agit en lui et le pousse à accomplir des actes malgré lui<sup>22</sup>. » Cet « autre » dont il est question, il s'agit de la

---

<sup>19</sup> Dans *Notre-Dame de Paris*, le peuple rejette Quasimodo et invente de rumeurs à son propos uniquement parce que son physique ne correspond pas à la norme. On exclut ce que l'on trouve bizarre et anormal.

<sup>20</sup> Il est vrai qu'il est question dans certains romans de Zola de voir apparaître des personnages monstrueux à cause de leur physique. Cependant, la monstruosité intérieure semble omniprésente dans les Rougon-Macquart et surtout dans *Thérèse Raquin*, l'œuvre que nous analysons dans ce travail. C'est pourquoi nous nous concentrons peu sur l'aspect physique de la monstruosité.

<sup>21</sup> *Thérèse Raquin*, *Op. cit.*, p. 177.

<sup>22</sup> Sophie Ménard, « Introduction de la troisième partie. Les fissures du moi, Émile Zola et les aveux du corps » in *Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Garnier, coll. classique. Cité dans la thèse : Arnaud Verret, *Monstres et monstrueux dans l'oeuvre d'Emile Zola*, *Op. Cit.*

fêlure selon Gilles Deleuze<sup>23</sup>. En effet, il parle de fêlure chez ces personnages qui semblent avoir une double personnalité : leur apparence est normale, mais si quelque chose les déstabilise, alors la fêlure surgit. La fêlure, ou la pulsion, est à l'origine des décisions que les personnages de *Thérèse Raquin* prennent.

Cette fêlure, ou cette pulsion, semble être l'action réflexe découverte en 1833. Il s'agit « [d'] une impulsion nerveuse, transmise à la moelle épinière, déclench[ant] une action immédiate que le cerveau n'a ni choisie ni approuvée<sup>24</sup> ». Les personnages sont contrôlés par ce réflexe qui agit sans qu'ils n'aient un pouvoir dessus. L'action réflexe constitue « la première étape importante dans la découverte que le moi conscient n'est pas toujours le maître chez lui<sup>25</sup> ». La science reconnaît que le moi conscient n'est pas forcément la source de toutes les actions humaines. La notion de l'inconscient physiologique et cérébral surgit, car cette dualité résulte d'une fission du moi. Grâce à cette découverte, nous savons que les êtres humains ne sont pas toujours maîtres de leurs actions, et qu'il existe un « moi involontaire<sup>26</sup> ». Zola tente de montrer, à travers ses personnages, la façon dont les pulsions prennent place dans leur inconscient et agissent sur leur *vouloir*<sup>27</sup>.

Si l'univers zolien se définit notamment par la volonté de tout représenter en suivant une démarche qui a pour prétention d'être scientifique, la monstruosité des personnages doit alors être représentée au plus près du réel. Nous tenterons d'analyser la façon dont Zola s'y prend pour la faire apparaître dans *Thérèse Raquin*.

---

<sup>23</sup> Cette notion de fêlure sera développée plus amplement dans notre travail de recherche.

<sup>24</sup> Tony James, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, p. 220-221. La date de 1833 renvoie à travaux de Marshall Hall qui définit ce qu'il appelle le « reflex action » et à ceux de Müller sur le mouvement réflexe.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Sophie Ménard, *Op., Cit.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

## 2. La monstruosité des personnages dans *Thérèse Raquin*

Maintenant que l'univers zolien a été défini, nous pouvons nous intéresser plus amplement à la monstruosité des personnages dans *Thérèse Raquin*. Si nous voulons aborder la question de la manifestation de la monstruosité chez les personnages, nous devons tout d'abord définir certains concepts fondamentaux de la psychanalyse qui nous permettront d'interpréter le texte littéraire. Nous nous intéresserons à la pulsion, puis aux manifestations de la pulsion.

### *2. 1 La pulsion ou la fêlure, le point de départ de la monstruosité*

En 1915, dans *Pulsions et destins des pulsions*, Freud définit le concept de pulsion :

Le concept de pulsion nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel<sup>28</sup>.

Tel que la définit Freud, la pulsion concerne à la fois l'esprit et le corps. En effet, si la pulsion vient de « l'intérieur du corps », elle a des répercussions sur le mental et le physique de la personne qui la subit. Nous utilisons le verbe *subir*, car Freud ajoute que la pulsion vient de l'intérieur, que c'est une force constante<sup>29</sup> et qu'il est impossible de fuir face à elle. La pulsion est donc une force invisible qui pousse une personne à faire certaines choses, sans qu'elle ne sache réellement pourquoi elle le fait.

Étant donné que les pulsions sont considérées comme des énergies invisibles, puisqu'elles sont inconscientes, elles se manifestent sous forme de représentations<sup>30</sup> ou d'affects. Effectivement, selon Freud, la pulsion apparaît sous forme d'entités psychiques

---

<sup>28</sup> Sigmund Freud, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Petite biblio Payot, 2018, p. 64.

<sup>29</sup> On peut le remarquer à travers les personnages de *Thérèse Raquin*: même lorsque l'on pense qu'ils reviennent à la raison, cette force intérieure les ramène à leur monstruosité.

<sup>30</sup> Les traducteurs ont choisi le mot « représentant » pour traduire le mot allemand « *vorstellung* ». Si ce terme signifie « représentation mentale », elle est inconsciente au sens freudien appliqué à la pulsion.

qui sont refoulées, c'est à dire maintenues dans l'inconscient<sup>31</sup>. Elles tentent alors de se manifester d'une autre manière, sous forme de représentations : une image ou une idée, par exemple ou sous forme de ce qu'appelle Freud les affects. Les affects sont des états affectifs partiels comme la peur, le désir, l'envie, mais ils sont différents des sentiments qui eux ont « une continuité et une durée plus d'importantes<sup>32</sup> ». Les représentations et les affects sont donc les manifestations de la pulsion.

Ce qui différencie la pulsion des besoins comme la faim ou la soif, selon Freud, c'est le fait qu'il est impossible de fuir face à une pulsion dans un premier temps et, dans un second temps, c'est le fait que « rien ne l'arrête, pas même la satisfaction » tel que l'affirme Gisèle Harrus-Révidi dans la préface de *Pulsion et destins des pulsions*<sup>33</sup>. En effet, même après le meurtre de Camille, Thérèse et Laurent ne sont pas satisfaits, bien au contraire, c'est à partir de ce moment-là que leur tourmente commence. De plus, la pulsion est constante tandis que les besoins sont ponctuels. Lorsque l'on identifie un besoin, on peut le combler, puis passer à autre chose. Avec la pulsion, c'est impossible, car cette énergie invisible exerce une force perpétuelle. Clancier affirme que « le terme pulsion désigne, mieux que tout autre, l'idée essentielle qui se dégage du mot allemand *trieb*, à savoir l'existence d'une poussée irrésistible<sup>34</sup> ». C'est effectivement cette même idée qui définit, selon Deleuze, la fêlure d'un personnage.

Dans la préface de *La Bête humaine*, Gilles Deleuze parle de « fêlure » qui désigne le vide, la mort qui ne cesse de tourmenter certains personnages de Zola. Deleuze affirme que Jacques Lantier a une fêlure, tout comme les personnages de *Thérèse Raquin*. En effet, Thérèse et Laurent ont deux tempéraments opposés et leurs instincts<sup>35</sup> occupent la scène. Cette fêlure peut s'apparenter à une pulsion, à quelque chose d'incontrôlable, que les personnages subissent. Un exemple très éloquent pour illustrer cette idée de fêlure ou de

<sup>31</sup> Lexique de psychanalyse basé sur : Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France 1967 (5<sup>e</sup> éd. Quadrige, 2007). [web].

<sup>32</sup> Vocabulaire de psychanalyse [web: Geopsy.com vocabulaire de psychanalyse [http://www.geopsy.com/cours\\_psycholexique\\_de\\_psychanalyse.pdf](http://www.geopsy.com/cours_psycholexique_de_psychanalyse.pdf)]

<sup>33</sup> Sigmund Freud, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Petite biblio Payot, 2018, p. 14.

<sup>34</sup> Sylvestre Clancier, « 6 - Le concept de pulsion et la théorie des instincts », dans : , *Freud. Concepts fondamentaux de la théorie et de la psychanalyse freudienne*, sous la direction de Clancier Sylvestre. Toulouse, ERES, « Fonds psychanalyse », 1998, p. 89-102. URL : <https://www.cairn.info/freud--9782865865550-page-89.htm>

<sup>35</sup> L'instinct, comme le définit Zola, est similaire à la pulsion définit plus tard par Freud.

pulsion : lorsque Thérèse saute sur Camille. En effet, le début du roman annonce subtilement le meurtre de Camille et la monstruosité de Thérèse. Alors qu'ils sont en train de se chamailler, Thérèse bondit sur Camille et lui fait peur en jouant. Elle a une « sauvagerie de bête<sup>36</sup> » et alors qu'elle paraît calme, on voit qu'une force incontrôlable peut surgir en elle. Notre hypothèse étant que la monstruosité des personnages dans *Thérèse Raquin* transparait dans leur manière d'agir suivant leurs pulsions, nous analyserons leur comportement et nous le mettrons en parallèle avec les concepts psychanalytiques que nous venons de définir.

Comme nous l'avons vu, il est impossible d'éviter une pulsion. Lorsque nous sommes confrontés à elle, elle nous rattrape et nous obsède. C'est le cas pour Thérèse et Laurent qui décident de tuer Camille : le retour en arrière est impossible. Dès que Laurent et Thérèse ont abordé l'idée qu'ils pouvaient provoquer un accident et que Camille meurt, cette idée de mort implacable revient hanter Laurent la nuit<sup>37</sup>.

Avant même que la pulsion liée au meurtre de Camille n'apparaisse, la pulsion liée au désir que Thérèse et Laurent ressentent l'un pour l'autre est présente. En effet, si après leur première rencontre, Laurent reste assez indifférent face à Thérèse, elle en revanche ne parvient pas à sortir Laurent de son esprit, car il la trouble et la pousse même à éviter ses regards qui la plongent « dans une sorte d'angoisse nerveuse<sup>38</sup> ». Quand Laurent décide qu'il est prêt à entreprendre une relation avec Thérèse<sup>39</sup>, la relation commence sans tarder de façon brutale et inattendue. Effectivement, Laurent « [reverse] la tête [de Thérèse], lui écrasant les lèvres sous les siennes<sup>40</sup> », alors que Camille et Mme Raquin ne sont pas loin et peuvent les surprendre à tout moment. On voit que Laurent agit violemment sans réellement réfléchir aux conséquences. Dès le début de leur relation amoureuse, on remarque de la violence et de la brutalité, comme si les protagonistes agissaient suivant

---

<sup>36</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p.43.

<sup>37</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p.93.

<sup>38</sup> *Ibid.* p.63

<sup>39</sup> Notons que Laurent souhaite une relation avec Thérèse uniquement par intérêts personnels. Il la trouve laide, mais il se dit qu'il pourrait profiter de tous les Raquin : Mme Raquin s'occupera de lui comme un mère, Camille sera là lorsqu'il s'ennuiera et Thérèse satisfera « ses appétits ». (*ibid.*, p.68)

<sup>40</sup> *Thérèse Raquin, Op, Cit.*,p.69.

une énergie invisible qui les pousse à avoir une relation alors qu'ils n'en ont pas réellement envie.

Alors que leur relation devient difficile à cacher, Thérèse et Laurent émettent l'idée de mettre fin à leur relation, mais leurs rendez-vous secrets étant devenus très importants pour eux, ils ne peuvent se résigner à ne plus se voir. C'est à ce moment-là que la pulsion criminelle naît. Il faut noter que Thérèse est complètement guidée par ses pulsions : alors que Laurent vient dans la chambre des époux en cachette, elle fait exprès de parler fortement et n'éprouve aucune peur d'être surprise par quelqu'un. De plus, lorsqu'elle se rend compte qu'elle ne pourra plus voir Laurent autant qu'elle le souhaite, elle est prête à avouer leur relation à Camille et affirme qu'elle n'a pas peur du scandale<sup>41</sup>. Contrairement à elle, Laurent ne semble pas complètement agir suivant ses instincts<sup>42</sup> et éprouve toujours une retenue face à la fougue de Thérèse. Cependant, c'est Laurent qui prononce en premier l'idée de tuer Camille. Tout comme leur désir d'être amant ne les quittait pas, le désir de tuer Camille les obsède à partir du moment où ils abordent cette idée. Lorsqu'ils se retrouvent tous les trois, Thérèse pense même que Laurent va tuer Camille en « lui [écrasant] la face<sup>43</sup> ».

Dans *Thérèse Raquin*, les personnages sont alors contrôlés par leurs pulsions qui exercent une force constante qui vient de l'intérieur et qui a des répercussions sur leur comportement, sur leur façon d'agir et de réfléchir, ce qui fait d'eux des êtres monstrueux.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>42</sup> À ce moment-là, Laurent semble encore avoir un minimum de contrôle sur ses désirs.

<sup>43</sup> *Thérèse Raquin, Op, Cit.*, p.105.



## 2. 2 Les représentations et les affects : la manifestation de la monstruosité des personnages

### 2. 2. 1 L'angoisse comme affect de la pulsion

Si les personnages agissent suivant leurs pulsions dans *Thérèse Raquin*, la manifestation de ces pulsions se traduit parfois par un affect ou une représentation. Tel que nous l'avons vu, les pulsions sont inconscientes. C'est pourquoi elles apparaissent sous forme d'états affectifs ou d'idées, de pensées ou encore de comportements.

L'affect principal chez les personnages au fil de l'œuvre est sans doute l'angoisse. Christian Jeanclaude reprend la théorie de Freud en définissant l'angoisse comme étant « une crainte de ce qui pourrait arriver, une anticipation d'un danger potentiel parce que dans le passé, un événement réel ou fantasme a été traumatisant<sup>44</sup> ». L'emploi du conditionnel avec le verbe « pourrait » montre que l'angoisse est bien fondée sur notre imagination. En effet, nous pensons que quelque chose va se produire et cet événement peut tout à fait avoir lieu, tout comme il peut ne jamais se produire. L'angoisse est considérée comme un affect au sens freudien, car « la perception de la cause externe réactive un noyau refoulé interne et le processus pulsionnel correspondant<sup>45</sup> ». Autrement dit, un événement extérieur vient réanimer un événement refoulé à l'intérieur de la personne et provoque ainsi une pulsion qui se traduit par l'angoisse et les phénomènes qui lui sont associés. Christian Jeanclaude décrit plusieurs symptômes de l'angoisse que l'on retrouve chez les personnages de *Thérèse Raquin*.

Les symptômes de l'angoisse sont les signes à travers lesquels il est possible de reconnaître l'angoisse chez une personne. Dans un premier temps, Christian Jeanclaude note que Freud parle d'*hyperexcitabilité* qui se traduit par une « incapacité de supporter une accumulation<sup>46</sup> ». Thérèse est la première à traverser une crise d'angoisse avant même que Camille ne meure. Effectivement, c'est au moment où Camille est sur le point d'être étouffé par Laurent et qu'il appelle Thérèse à l'aide que celle-ci fait une crise d'angoisse.

---

<sup>44</sup> Christian Jeanclaude, *Freud et la question de l'angoisse*. « L'angoisse comme affect fondamental », Bruxelles, DeBoeck, 2001, p.133.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>46</sup> Sigmund Freud, *Du bien-fondé à séparer de la neurasthénie un complexe de symptômes déterminé, en tant que « névrose d'angoisse »*, 1895, in OCF.P, III, p. 33.

Cette crise la fait se jeter au fond de la barque et elle y reste « pliée, pâmée, morte<sup>47</sup> ». Ces trois mots forment d'ailleurs une gradation qui est une figure d'amplification montrant une accumulation : elle est d'abord forcée à se plier, puis elle s'évanouit jusqu'à sembler être morte. La gradation fait écho au symptôme d'*hyperexcitabilité* qui empêche une personne de supporter une trop grande accumulation puisque Thérèse ne supporte pas la brutalité du meurtre de Camille, alors qu'elle ne s'y est jamais opposée auparavant. Concernant Laurent, l'angoisse apparaît bien après le meurtre de Camille. En effet, ayant été l'auteur du crime, il ressent une sorte d'adrénaline qui le pousse à aller de l'avant et à balayer son crime. Lorsqu'il reconnaît Camille à la morgue, il semble soulagé puisqu'on dit qu'il est « tranquille désormais<sup>48</sup> » et qu'il se jette avec volupté dans « l'oubli de son crime<sup>49</sup> ». Avant de pouvoir atteindre son objectif d'être en couple avec Thérèse, Laurent doit laisser passer le deuil et durant cette période, il se sent « soulagé d'un poids énorme<sup>50</sup> » et à la fois, il ressent « à son cou le froid du couteau<sup>51</sup> ». Cette sensation du couteau sur sa gorge alors que c'est lui qui a étranglé Camille traduit l'angoisse<sup>52</sup> par la représentation d'une pensée où Laurent serait à la place de Camille et que ce serait lui qui serait en train de mourir. Au fur et à mesure, l'angoisse apparaît sous forme de pensées, mais Laurent ne s'en rend pas réellement compte. On imagine que Laurent va alors pouvoir profiter de son amour librement avec Thérèse alors que justement, la tourmente et l'angoisse ne tardent pas à apparaître. Il semble complètement heureux et soulagé d'avoir tué Camille; cependant, lorsqu'il y réfléchit plus sérieusement, il affirme à lui-même que si c'était à refaire, il ne recommencerait pas<sup>53</sup>. La pulsion de tuer Camille et tout ce noyau de tension autour de son amour secret avec Thérèse semble avoir complètement disparu à partir du moment où le meurtre est commis. De plus, Thérèse, au lieu d'être son objet de désir, devient celui de sa peur. Tel que nous l'avons vu, l'angoisse est la peur de ce qui pourrait

---

<sup>47</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p.112.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Cette ambiguïté entre bien être et angoisse montre aussi une ambivalence présente chez Laurent que nous développerons dans les ambiguïtés des personnages.

<sup>53</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p.144

arriver, et Laurent commence à entrer dans l'angoisse, car il pense que Thérèse pourrait raconter toute la vérité s'il ne consent pas à avoir une relation avec elle. Il semble donc effrayé de ce que Thérèse pourrait faire, mais aussi d'elle-même : « il avait peur de sa complice<sup>54</sup> ». Cette façon d'envisager le pire qu'il puisse se produire fait partie des symptômes de l'angoisse pour Freud. En effet, il appelle cela *l'attente anxieuse* et le définit comme étant associé à une personne dans « un état d'anxiété permanent et [qui] interprète les événements de façon pessimiste<sup>55</sup> ». On voit que Laurent imagine directement que Thérèse pourrait le dénoncer, alors qu'elle n'a jamais émis cette idée, ce qui montre, à travers ce symptôme d'*attente anxieuse*, une angoisse de sa part.

La pulsion du meurtre de Camille est obsédante pour Thérèse et Laurent, mais une fois que le meurtre devient concret, cette pulsion se traduit sous forme d'angoisse par des représentations ainsi que des affects qui surgissent sous forme de symptômes chez les personnages. L'angoisse amène les personnages à se comporter de façon monstrueuse puisqu'ils agissent suivant des peurs fondées sur des visions pessimistes des situations.

### 2. 2. 2 *La pulsion criminelle et le remords du meurtrier*

Tel que nous l'avons expliqué, l'angoisse est un affect de la pulsion qui a poussé Laurent à commettre son crime. Cependant, cet affect est associé à la fois à la pulsion criminelle et surtout au remords. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud définit le remords :

L'expression du « remords » désigne dans son ensemble la réaction du moi dans un cas donné de sentiment de culpabilité ; il inclut tout le cortège des sensations presque intactes de l'angoisse, son ressort caché à l'oeuvre derrière lui. Il est lui-même une punition et peut comporter le besoin de punition ; par conséquent il peut être lui aussi plus ancien que la conscience morale<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>55</sup> *Freud et la question de l'angoisse*. « L'angoisse comme affect fondamental », *Op. Cit.*, p.54.

<sup>56</sup> Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.

Avant de se concentrer sur le remords, il faut définir les notions du moi, du ça et du surmoi de Freud puisqu'elles jouent un rôle dans l'expression de cet affect<sup>57</sup>. Freud distingue trois instances chez l'être humain : le *ça*, le *surmoi* et le *moi*. Chacune d'entre elles régit des comportements conscients et inconscients<sup>58</sup>. Le *ça* est associé au principe de plaisir, ce sont les pulsions refoulées. Le *moi* est notre conscience et le *surmoi* censure inconsciemment les pulsions non acceptables selon notre éducation, la société ou encore la morale<sup>59</sup>.

Selon Gérard Bonnet, le remords se manifeste suivant trois états : vapeur, liquide et solide. À l'état de vapeur, il se « manifeste discrètement<sup>60</sup> ». Le sujet qui éprouve du remords ne ressent qu'un « sentiment de malaise<sup>61</sup> » qui ressemble vaguement à de la culpabilité. Dans *Thérèse Raquin*, cet état se manifeste lorsque Laurent cherche à tout prix à retrouver Camille à la morgue. Le jour où il trouve le noyé, « il éprouv[e] seulement un grand froid intérieur et de légers picotements à fleur de peau<sup>62</sup> ». Ce sentiment étrange le poursuit même après sa sortie de la morgue puisqu'il lui semble qu'une « odeur âcre<sup>63</sup> » le suit. Cette métaphore de l'odeur qui le suit matérialise l'état de vapeur du remords : il le poursuit, mais de façon invisible, sans que Laurent ne sache réellement mettre de mot sur cet affect. Ensuite, le remords prend la forme liquide selon Gérard Bonnet. Il s'agit du moment où « le moi se sent quelque peu envahi, [...] et qu'il éprouve [...] une incapacité d'agir<sup>64</sup> ». Le *moi* étant notre conscience, il commence à se rendre compte du crime commis, mais réalise aussi qu'un retour en arrière est impossible d'où cette incapacité d'agir. Lorsque Laurent passe par cette étape, il articule le fait qu'il ne recommencerait pas ce crime s'il avait la possibilité de revenir dans le passé<sup>65</sup>. Cette pensée montre la prise de

---

<sup>57</sup> Nous ne rentrerons pas dans les détails de ces notions. Le but est simplement de savoir ce qu'est le *moi* puisqu'il entre en jeu dans le remords.

<sup>58</sup> *La topique freudienne du ça, du moi et du surmoi*, [En ligne : <https://la-philosophie.com/freud-moi-ca-surmoi>]

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Gérard Bonnet, *Psychanalyse d'un meurtrier*, « Le remords », Paris, Désir Payot. p. 111.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Thérèse Raquin*, *Op. Cit.*, p.129.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>64</sup> *Psychanalyse d'un meurtrier*, « Le remords », *Op. Cit.*, p.111-112.

<sup>65</sup> *Thérèse Raquin*, *Op. Cit.*, p.144.

conscience dans l'esprit de Laurent qui semble enfin se rendre compte de la gravité, de la violence et de l'horreur de son crime. À l'inverse, lorsque le remords devient solide selon Gérard Bonnet, « il rend violent [et] destructeur, dans un passage à l'acte<sup>66</sup> ». Alors que Laurent semble éprouver de la culpabilité en s'obligeant à aller à la morgue et en affirmant qu'il ne recommencerait pas son crime, l'état solide du remords le pousse dans la violence et la destruction. Tout d'abord, l'aveu du crime à Mme Raquin vient ancrer cet état solide du remords. Effectivement, l'aveu semble incontrôlable autant pour Laurent que pour Thérèse puisqu'ils « laiss[ent] échapper malgré eux des aveux, des phrases qui fini[ssent] par tout révéler à Mme Raquin<sup>67</sup> ». Laurent est même traversé par une crise où il parle « comme un halluciné<sup>68</sup> » ce qui montre que le remords prend le dessus sur sa volonté et le pousse vers sa propre destruction. Ensuite, cet état du remords est visible lorsque Laurent imagine que Camille revient le hanter<sup>69</sup>. On voit que l'état solide du remords pousse Laurent à la violence envers autrui puisque afin d'échapper à la souffrance du remords, il bat Thérèse, ce qui lui permet de soulager cette douleur et sa culpabilité<sup>70</sup>. Cette violence n'est d'ailleurs pas uniquement dirigée vers les autres, puisque Laurent songe aussi à « s'entamer le cou<sup>71</sup> » afin de faire disparaître le morsure ce qui est totalement illogique puisqu'il ne ferait qu'empirer la cicatrisation. L'élan de violence que provoque le remords est bien présent chez Laurent et chez Thérèse puisqu'ils finissent par vouloir réitérer leur crime. Effectivement, ils pensent « échapper par un nouveau crime aux conséquences de leur premier<sup>72</sup> », c'est pourquoi ils tentent de s'assassiner mutuellement. Le remords à l'état solide pousse donc vers une contradiction qui consiste à soigner le mal par le mal. S'il n'a pas la possibilité d'assouvir sa pulsion criminelle en tuant Thérèse, Laurent tue malgré tout un être vivant : François, le chat du foyer. Alors qu'il pense que l'animal est possédé par le fantôme de Camille, il empoigne le chat et « l'envo[ie] de toute la force de

---

<sup>66</sup> *Psychanalyse d'un meurtrier*, « Le remords », *Op. Cit.*, p.112.

<sup>67</sup> *Thérèse Raquin*, *Op. Cit.*, p.239.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.240.

<sup>69</sup> Que ce soit à travers le portrait de Camille, ou le chat, Laurent est tourmenté par le retour de Camille. Nous avons développé l'angoisse associée à cette état dans la partie 2. 2. 1.

<sup>70</sup> *Thérèse Raquin*, *Op. Cit.*, p.280.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.281.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.294.

son bras contre la grande muraille noire d'en face<sup>73</sup> ». Dans l'esprit de Laurent, ce crime permet de tuer une seconde fois Camille puisqu'il croit que le noyé incarne le chat. Le fait de tuer le chat est l'aboutissement de l'état solide du remords au sens de Gerard Bonnet puisque le meurtrier réitère son crime. On remarque aussi que le sentiment d'angoisse que provoque le remords apparaît souvent la nuit dans *Thérèse Raquin* puisque « le remords est fait pour être caché, pour demeurer dans l'ombre, comme la honte<sup>74</sup> » affirme Gérard Bonnet. Laurent et Thérèse s'obstinent à vouloir cacher leur remords afin de ne pas trahir le secret du meurtre, mais en dissimulant le remords, il se manifeste plus amplement. De plus, Gérard Bonnet affirme que le remords s'intensifie quand le sujet pense qu'une figure de vengeance revient dans la réalité, et c'est exactement ce qu'il se produit dans *Thérèse Raquin* avec le fantôme de Camille qui incarne ce désir de vengeance.

Le remords apparaît parce qu'un sujet idéalise une situation, mais que celle-ci se révèle ne pas être aussi parfaite dans la réalité. Dans *Thérèse Raquin*, Laurent et Thérèse rêvent de pouvoir vivre leur amour librement et selon eux, si Camille disparaît, leur amour sera idéal. Cependant, après le meurtre de Camille, ils doivent faire face à la désillusion<sup>75</sup>, puisque Camille revient les hanter et la situation s'avère être pire qu'avant le meurtre. Gérard Bonnet étudie le cas d'un sujet et affirme à son propos :

Ce qu'il cherche c'est à faire disparaître la vieille, ce qu'elle représente aux yeux de son père et aux siens. Malheureusement, en la tuant purement et simplement, il se prive de toute possibilité de parvenir à ses fins, elle devient plus présente que jamais, suscitant le remords invivable qui le poursuit à chaque instant<sup>76</sup>.

La situation que l'auteur expose montre exactement ce qu'il s'est passé pour Laurent. Alors que son but était de supprimer Camille afin de prendre sa place auprès de Thérèse et de Mme Raquin, il devient plus présent que jamais. En effet, avant sa mort, Camille est un personnage assez effacé. Même s'il est au cœur de l'attention de sa mère, Laurent et

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.282.

<sup>74</sup> *Psychanalyse d'un meurtrier*, « Le remords », *Op. Cit.*, p.111.

<sup>75</sup> L'angoisse commence à les tourmenter, ainsi que ce qui y est associé : hallucination, anxiété, peur.

<sup>76</sup> *Psychanalyse d'un meurtrier*, « Le remords », *Op. Cit.*, p.87.

Thérèse peuvent se retrouver pour leurs rendez-vous secrets sans que Camille les dérange. Cependant, après sa mort, son fantôme les suit jusqu'à la chambre pendant la nuit et ne leur laisse pas un moment de répit. Le narrateur déclare à propos du couple criminel que « jamais ils n'avaient tant souffert<sup>77</sup> » alors qu'ils ont tué Camille et qu'ils sont sensés vivre leur amour librement.

Le remords ainsi que l'angoisse contribuent à rendre Thérèse et particulièrement Laurent, qui est l'auteur du crime, monstrueux. La vision pessimiste des situations ainsi que l'état solide du remords dont parle Gérard Bonnet rendent le comportement des personnages monstrueux envers les autres et envers eux-mêmes.

### 2. 2. 3 *Les répercussions du fantôme de Camille*

Si l'angoisse est fortement liée à la pulsion du meurtre de Camille ainsi qu'à la culpabilité et au remords, elle est aussi liée au spectre de Camille qui hante et tourmente Thérèse et Laurent après le meurtre. Effectivement, après sa mort, Camille revient hanter les deux protagonistes. Alors que le naturalisme veut être au plus près de la réalité, il semble anormal de voir apparaître un fantôme dans *Thérèse Raquin*. Si pour le narrateur, les événements mystérieux relèvent d'un « dérèglement hallucinatoire<sup>78</sup> », pour les personnages en revanche, il s'agit bien de phénomènes fantastiques. Tout comme le sont les affects et les représentations des pulsions, le fantôme semble être une manifestation de la monstruosité de Thérèse de Laurent plutôt qu'un phénomène fantastique.

Il faut noter, tout d'abord, que les phénomènes associés au retour du mort n'apparaissent pas directement après le meurtre. Au contraire, les quelques mois qui suivent la mort de Camille correspondent à une période d'accalmie où Laurent est heureux et dort paisiblement<sup>79</sup>, sans angoisse ni peur. Effectivement, le fantôme de Camille ne semble apparaître qu'à partir du moment où le veuvage de Thérèse se termine. « Zola veut

<sup>77</sup> *Thérèse Raquin*, *Op. Cit.*, p. 294.

<sup>78</sup> Sophie Ménard, *Jusqu'à ce que le mort nous sépare*, Ethnocritique du revenant dans « Thérèse Raquin », *Poétique* 2012/4 - n° 172, p.442.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.122.

faire coïncider le retour du mauvais mort avec le remariage<sup>80</sup> », car cette union symbolise le passage vers un futur où Camille ne sera plus qu'un souvenir. Le retour du mort dans la vie de Laurent et Thérèse se fait progressivement puisqu'il apparaît d'abord dans l'univers onirique, puis, à partir de la nuit de noces, les protagonistes sentent réellement sa présence dans la vie réelle.

Selon Sophie Ménard, « le fantôme, dans l'univers naturaliste, est d'ordre génétique. Dès lors, ne souligne-t-il pas que les personnages qui le voient sont devenus à leur tour des fantômes, prisonniers entre deux états ? » Ces deux états sont en oppositions : Laurent et Thérèse vacillent entre vie et mort, éveil et rêve, réel et surnaturel. Ils ne peuvent plus vivre paisiblement, ils tentent de survivre malgré la tourmente. Effectivement, l'apparition du fantôme de Camille semble être la matérialisation des regrets des protagonistes. Le début de la tourmente de Laurent apparaît avec la morsure que Camille lui a faite avant que celui-ci ne soit noyé. On remarque une personnification de la morsure : « elle lui mange la chair<sup>81</sup> », ce qui montre qu'à travers cette morsure, Laurent a la sensation que c'est Camille lui-même qui est revenu et surtout qu'il est dans sa chair. Cette idée appuie le fait que Laurent ne peut pas se débarrasser de ses remords puisqu'ils sont ancrés en lui. Cette morsure devient un objet d'angoisse qui donne lieu à des représentations comme c'est le cas lorsque Laurent est persuadé que Camille est sous son lit. Il sent même des secousses qui proviennent de sous son lit<sup>82</sup> et qui sont de plus en plus violentes et soudain, il s'aperçoit que cette étrange sensation est le fruit de son imagination. Par la suite, les hallucinations se répètent et le réveillent plusieurs fois dans la nuit. Freud considère le symptôme du *réveil nocturne* comme étant « l'équivalent d'une crise d'angoisse<sup>83</sup> ». Les symptômes atteignent donc leur paroxysme et déclenchent la crise. Laurent semble à nouveau traversé par la peur du retour de Camille lorsqu'il aperçoit son portrait. Ce passage montre que Laurent perd complètement toute notion de bon sens puisque dans un premier temps, il croit voir Camille alors qu'il s'agit d'un portrait et dans un second temps, le portrait en question a été réalisé par Laurent lui-même. Le fait qu'il ait

---

<sup>80</sup> *Jusqu'à ce que le mort nous sépare, Op. Cit.*, p.445.

<sup>81</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p. 153.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Freud et la question de l'angoisse. « L'angoisse comme affect fondamental », Op. Cit.*, p.55.



oublié cela montre que la peur qui l'opprime lui fait perdre la mémoire. De plus, lorsque Laurent présente son tableau, il est dit que « le visage de Camille [ressemble] à la face verdâtre d'un noyé<sup>84</sup> ». Cette description du tableau est une prolepse qui annonce la noyade de Camille et qui montre que les personnages sont enfermés dans cette fatalité à laquelle ils ne peuvent pas échapper. On remarque que Laurent est terrorisé devant ce tableau qui semble le suivre des yeux<sup>85</sup>, mais le narrateur désamorce complètement l'idée que le tableau soit hanté par Camille en déclarant que cette pensée « dont tout autre aurait souri, [...] fit perdre entièrement la tête [à Laurent]<sup>86</sup> ». Par le biais de cette remarque, le narrateur confirme au lecteur qu'il n'y a rien de surnaturel dans les événements qui tourmentent Laurent, qu'il s'agit de phénomènes rationnels, mais que Laurent les interprète comme des signes de fantastique car il est angoissé par le meurtre. Pour ne pas sombrer dans la folie, Laurent décide de jeter son matériel de peinture afin d'arrêter de peindre puisqu'à chaque tentative, « toujours la face de Camille s'était mise à ricaner sur la toile<sup>87</sup> »

Plus Laurent est angoissé et apeuré par le fantôme de Camille, plus sa monstruosité apparaît. Effectivement, alors que Thérèse et Laurent sont observés par le François, le chat de la famille, Laurent repense au moment où Thérèse et lui étaient amants en secret, et que Thérèse avait émis l'idée, sur le ton de l'humour, que le chat aurait pu révéler leur liaison s'il savait parler<sup>88</sup>. Ce souvenir crée l'angoisse chez Laurent qui est soudain persuadé que le chat est possédé par Camille. Il déclare alors qu'il doit tuer « cette bête<sup>89</sup> ». Cette envie de meurtre envers le chat traduit la monstruosité de Laurent. Sans réfléchir, il plonge dans une croyance insensée, une pulsion qui à nouveau le contrôle complètement et le rend monstrueux. Heureusement, contrairement au meurtre de Camille, Thérèse s'oppose cette fois-ci à la pulsion de Laurent et lui ordonne de laisser l'animal tranquille. Cette idée selon laquelle Camille serait encore vivant ne cesse de tourmenter Laurent, et c'est pourquoi il

---

<sup>84</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p.69.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.195.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 197.

tente de savoir sous quelle forme Camille serait de retour. Étant donné que ses hallucinations lui font ressentir la présence du noyé, il se demande « comment il [peut] bien faire pour tuer à nouveau Camille<sup>90</sup> »

Si Laurent est clairement le plus tourmenté par le fantôme de Camille, Thérèse l'est elle aussi mais pas aussi rapidement que Laurent. De son côté, les remords ne se manifestent pas psychologiquement comme c'est le cas de Laurent : ils sont « purement physiques. Son corps, ses nerfs irrités et sa chair tremblante avaient seuls peur du noyé. Sa conscience n'entraîne rien dans ses terreurs<sup>91</sup> ». Lorsque Laurent angoisse terriblement à propos des signes qui lui font croire que Camille est parmi eux, Thérèse ne semble absolument pas plus rationnelle que lui. Par exemple, Laurent lui demande de décrocher le tableau qu'il a fait de Camille, car il en a peur. Thérèse répond qu'elle ne peut pas<sup>92</sup>. On voit qu'elle aussi est paralysée par la peur du revenant et elle ne rejette pas l'idée que Camille puisse les hanter. À nouveau le retour de Camille se manifeste à travers son corps lorsqu'elle est persuadée qu'elle est enceinte, elle affirme que « la pensée d'avoir un enfant de Laurent lui paraissait monstrueux<sup>93</sup> » ce qui montre, dans un premier temps, que le fruit de leur union est associé à la monstruosité pour elle, donc elle sait que l'un et l'autre sont monstrueux. Dans un second temps, elle poursuit en se disant qu'elle « avait vaguement peur d'accoucher d'un noyé<sup>94</sup> ». Cette pensée montre que le remords d'avoir contribué au meurtre de Camille se manifeste non pas à travers des objets qui seraient associés à Camille, mais à travers son propre corps. Laurent ressent lui aussi le retour de Camille sur son corps à travers la morsure qu'il lui a infligée. Selon Gérard Bonnet, lorsque l'on parle du remords, on s'attarde « sur son côté morbide et destructeur<sup>95</sup> », mais Paul Janet affirme « qu'il s'accompagne d'une douleur cuisante<sup>96</sup> ». Cet adjectif pour qualifier la douleur est exactement la même que celle que le narrateur de *Thérèse Raquin* utilise lorsqu'il parle de

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.207.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Psychanalyse d'un meurtrier, Le remords, Op, Cit.*, p.118.

<sup>96</sup> *Ibid.*

la souffrance que ressent Laurent à cause de la morsure de Camille : Laurent éprouve « une cuisson ardente qui lui [mord] la chair<sup>97</sup> ». De plus, Paul Janet précise que cette « douleur cuisante » s'apparente à celle d' « une morsure qui torture le coeur après une action coupable<sup>98</sup> ». Cette matérialisation du remords explique certainement l'illogisme quant à la cicatrisation de sa blessure. À l'inverse d'une blessure qui guérit avec le temps, puisque celle-ci incarne le remords, elle s'intensifie et devient de plus en plus présente et douloureuse. Alors que le temps devrait permettre à la blessure de guérir, au contraire, celle-ci semble s'intensifier. En effet, lorsque la souffrance de Laurent est à son paroxysme à cause des remords et de l'angoisse qui ne cessent de le tourmenter, il a l'impression que la morsure lui « rong[e] le peau<sup>99</sup> » comme si « les dents du noyé avaient enfoncé là une bête qui le dévorait<sup>100</sup> ». Au-delà du fait d'être présent autour des protagonistes, Camille semble aussi présent dans leur chair ce qui montre qu'ils ne peuvent pas échapper à leurs remords et leur angoisse.

Alors que Laurent est le plus violemment secoué par la peur et l'angoisse du retour de Camille sous forme de fantôme, il est persuadé que seule Thérèse peut l'aider à vaincre le revenant. Effectivement, avant leur union, lorsque les hallucinations et ses rêves commencent, les deux amants ne pensent qu'à « s'unir contre le noyé<sup>101</sup> » afin que les tourmentes qui les empêchent de dormir cessent. Laurent pense que Thérèse peut apaiser ses angoisses et cette pensée est matérialisée par la guérison de la blessure que Camille lui a faite. Lorsque la morsure procure des sensations de douleur à Laurent, il se dit que « Thérèse guérira cela<sup>102</sup> », mais paradoxalement, une fois qu'ils sont mariés, il ressent des « sueurs glacées [...] et des effrois d'enfant<sup>103</sup> » dès qu'il est enfermé avec sa femme. Il tente même de forcer Thérèse à l'embrasser sur la plaie que Camille lui a faite, dans un

---

<sup>97</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p. 183

<sup>98</sup> *Psychanalyse d'un meurtrier, « Le remords », Op. Cit.*, p.118.

<sup>99</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p. 280.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.158.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 201.

élan de brutalité, « il [écrase] un instant cette tête de femme contre sa peau<sup>104</sup> », mais au contraire de la guérir, cela le dégoute.

À travers l'angoisse, le remords, la pulsion criminelle ainsi que les manifestations du fantôme de Camille, Thérèse et Laurent sont traversés par de nombreux symptômes qui les mènent à considérer la violence ainsi que le crime comme étant des solutions à leur souffrance. La pulsion qui les a menés malgré eux vers ces affects et ces représentations fait d'eux des êtres monstrueux, puisqu'ils n'ont plus réellement conscience de l'éthique de leurs actions.

### 2. 3 *L'ambiguïté comme fondement du caractère des personnages*

Ce qui rapproche les personnages de Zola, et en particulier les personnages de *Thérèse Raquin*, c'est l'ambiguïté qui les anime. Une ambiguïté qui va de leur description à leur comportement et jusqu'à même se voir à travers les agissement de l'autre. Nous allons traiter cette ambiguïté suivant les thèmes auxquels elle est associée afin de voir pourquoi elle contribue aussi à faire des personnages des êtres monstrueux.

#### 2. 3. 1 *Une ambiguïté au sein de la description et du comportement des personnages*

Le comportement des personnages est amené à changer suivant les événements dans *Thérèse Raquin*. Cette ambiguïté semble être une des représentations de leurs pulsions. Alors qu'au début de roman ils ne semblent pas monstrueux puisque le narrateur affirme que « rien dans leur physionomie ne pouvait faire soupçonner les terreurs, les désirs qui les secouaient<sup>105</sup> », Zola laisse planer une ambiguïté qui révèle leur monstruosité cachée. On remarque tout d'abord cette ambiguïté à travers la description qui est faite des

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 177.

personnages. Thérèse est décrite comme une femme assez mystérieuse, mais nerveuse<sup>106</sup>. À sa première apparition dans le récit, c'est son profil qui est décrit<sup>107</sup> comme si l'auteur voulait nous montrer une partie d'elle, un premier profil, en nous faisant comprendre qu'un autre profil qui est resté dans l'ombre tente de se cacher. Cette description trahit une double personnalité chez Thérèse qui nous sera révélée par la suite. Cette idée de dissimulation revient à plusieurs moments de sa description. Par exemple, il est dit qu'elle avait « une apparente tranquillité qui cachait des emportements terribles<sup>108</sup> ». Le mot *terrible* mis en parallèle du mot *tranquillité* crée une antithèse qui décrit bien le tempérament de Thérèse. On sent, chez elle, quelque chose qui n'est pas clair dès le début du roman par le biais de cette description. De plus, on nous dit qu'elle « [tient] soigneusement cachées, au fond d'elle, toutes les fougues de sa nature<sup>109</sup> », ce qui accentue sa double personnalité et l'ambiguïté qui l'anime. Tout comme un seul profil était décrit à sa première apparition, sa vraie nature reste dissimulée. On sait que sa nature sombre n'est pas perçue par les autres puisqu'il est dit qu'elle « inspire une confiance sans borne<sup>110</sup> » à Mme Raquin. La confiance que la vieille dame accorde à Thérèse prouve qu'elle parvient à dissimuler sa vraie nature devant les autres afin qu'ils ne se doutent de rien. Thérèse n'est pas la seule à avoir une description qui laisse entendre qu'elle est un personnage ambiguë. Laurent, au début du récit, ne s'intéresse absolument pas à Thérèse, puis il commence à la considérer, par purs intérêts économiques<sup>111</sup>. Après leur première nuit ensemble, son opinion vis-à-vis d'elle change complètement : alors qu'il la trouvait laide, il la trouve maintenant belle<sup>112</sup>. Ce n'est pas la double personnalité qui est mise en avant chez Laurent, mais plutôt un changement de comportement assez radical en peu de temps. En effet, c'est lui qui émet l'idée que Camille devrait mourir lorsqu'il déclare : « ah si ton mari mourait<sup>113</sup> ».

---

<sup>106</sup> Il y a une description de son menton court et nerveux, dès le premier chapitre.

<sup>107</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p. 34-35.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 91.

Evidemment, Thérèse ne le contredit pas et les amants finiront par passer à l'acte. Cependant, une fois le crime commis, il est rongé par les remords et affirme : « si c'était à refaire, je ne recommencerais pas<sup>114</sup> ». Encore une fois, le comportement de Laurent change. Il semble parfois possédé par une force qui le domine et l'oblige à faire certaines choses qu'il regrette par la suite.

*Thérèse Raquin* ne faisant pas partie du cycle des Rougon-Macquart, on remarque malgré tout des similitudes entre les personnages de ce roman et ceux de *La Bête humaine*. En particulier en ce qui concerne les personnages féminins de Thérèse et Séverine. D'une part, Thérèse et Séverine sont toutes deux des jeunes femmes qui sont très indépendantes et sont contraintes d'accepter l'amour d'un homme qu'elles rejettent : Camille pour Thérèse, et Roubaud pour Séverine. De plus, elles sont les deux orphelines. Au début de *La Bête humaine*, Séverine est décrite comme étant « une grande enfant passive<sup>115</sup> », ce qui laisse penser qu'elle est calme, tout comme Thérèse. Cependant, leur calme cache une personnalité bien affirmée puisqu'elles seront toutes deux complices d'un meurtre. D'autre part, il y a une insistance sur la nervosité dont Séverine fait preuve. Le narrateur qualifie son comportement comme étant une « docilité anxieuse<sup>116</sup> ». Cette oxymore résume exactement le comportement des deux femmes qui sont calmes et dociles en apparence, alors qu'elles cachent une personnalité anxieuse qui les pousse à faire des choses monstrueuses. Que ce soit chez Séverine ou chez Thérèse, on retrouve les mêmes caractéristiques de la femme zolienne : mystérieuse, ni belle, ni laide, et qui cache quelque chose sous une apparence de marbre. De plus, il y a chez ces deux personnages quelque chose de l'ordre de la fêlure, de la pulsion qui les guide. En effet, le narrateur affirme que Séverine a une « impulsion instinctive<sup>117</sup> ». Ces deux mots sont très significatifs : dans le mot *impulsion*, on retrouve le mot *pulsion* qui fait référence à une force qu'on ne peut pas contrôler et qui vient de l'intérieur d'une personne. L'instinct, quant à lui, fait référence à l'instinct animal, à un désir qu'on ne peut empêcher d'assouvir. Ce sont exactement les mêmes caractéristiques que l'on retrouve chez Thérèse. Au contraire des hommes qui

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>115</sup> Emile Zola, *La Bête humaine, Op, Cit.*, p. 34.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 188.

semblent directement décrits tel qu'ils sont, à savoir violents, sanguins et impulsifs, les femmes dans les romans zolien sont plus ambivalentes. Si elles sont assez dociles au début, leur vraie personnalité semble s'éveiller lorsqu'elles agissent suivant leurs pulsions.

Que ce soit chez Thérèse et Laurent, ainsi qu'en faisant le lien avec les personnages de *La Bête humaine*, on remarque dans leurs descriptions que leur comportement ambigu est amené à changer suivant les événements qui les entourent.

### 2. 3. 2 *L'ambiguïté au sein de la parole*

Si l'ambiguïté est présente dans les descriptions et les comportements des deux protagonistes, un autre phénomène de contradiction semble être une représentation de leurs pulsions : l'aveu incontrôlable. « L'impulsivité, par définition, est ce qui surgit brusquement, contre le vouloir de l'individu<sup>118</sup> » selon Sophie Ménard. Effectivement, il semble qu'il y ait un clivage du psychisme chez Thérèse et Laurent et « qu'un autre [agisse] en [eux] et [les] pousse à accomplir des actes malgré [eux]<sup>119</sup> ». Cette impulsivité de l'aveu est, selon Sophie Ménard, la « défaite du libre arbitre ». Les paroles que les personnages prononcent sans le vouloir montrent que la division qui se crée au sein du personnage est malgré lui révélée aux yeux de tous par l'acte langagier<sup>120</sup>. Zola affirme d'ailleurs que les personnages de *Thérèse Raquin* se trouvent « dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par la fatalité de la chair<sup>121</sup> ». L'impulsivité du corps est très présent dans *Thérèse Raquin*, mais surtout au niveau des paroles prononcées. En effet, l'aveu du meurtre à Madame Raquin semble reposer sur une volonté de révélation de la vérité que les criminels tentent de dissimuler. Une fois que la révélation a été faite à Madame Raquin, on remarque que les deux protagonistes sont sans cesse déchirés entre le

---

<sup>118</sup> Sophie Ménard, *Paroles torturées : l'aveu malgré soi dans l'oeuvre d'Émile Zola*. [En ligne] p. 220.

<sup>119</sup> *Paroles torturées : l'aveu malgré soi dans l'oeuvre d'Émile Zola*. Op, Cit., p. 213.

<sup>120</sup> *Paroles torturées : l'aveu malgré soi dans l'oeuvre d'Émile Zola*. Op, Cit., p. 215.

<sup>121</sup> Emile Zola, Préface de *Thérèse Raquin*, dans *Thérèse Raquin* (1867), Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio classique, 1979 et 2001, p.19.

désir de révéler leur crime et la volonté de le cacher. Alors que Thérèse et Laurent surveillent mutuellement tous leurs faits et gestes, lorsqu'ils sont pris de colère le narrateur affirme qu'ils « criaient qu'ils couraient tout révéler, s'ils épouvantaient à en mourir; puis ils frissonnaient, ils s'humiliaient, ils se promettaient avec des larmes amères de garder le silence<sup>122</sup> ». Leur réaction traduit totalement leur ambiguïté interne : ils ne savent plus s'ils souhaitent que la vérité éclate ou que celle-ci soit gardée secrète.

Au-delà du remords, le désir de l'aveu et l'aveu malgré soi révèle que les personnages de *Thérèse Raquin* sont « des êtres foncièrement divisés, car ils sont dominés par les mouvements involontaires de leur esprit et de leur corps<sup>123</sup> » d'après Sophie Ménard. L'ambiguïté entre la dissimulation de la vérité et l'aveu malgré soi témoigne de l'incapacité d'être maître de ses affects et maître de son corps.

### 2. 3. 3 Ambiguïté générique

Au-delà de leur personnalité, il y a une ambiguïté sexuelle et générique chez les personnages de *Thérèse Raquin*. Effectivement, les personnages n'ont pas les qualités qui sont normalement associées à leur sexe<sup>124</sup>. Thérèse, qui est au début du roman montrée comme étant une femme mystérieuse, est très souvent perçue comme un homme et des qualités d'homme lui sont attribuées, ce qui crée un contraste dans sa personnalité. Effectivement, lorsqu'elle commence à lire des romans et à observer les gens par sa fenêtre, elle s'imagine des histoires avec eux. Elle observe un jeune étudiant pendant plusieurs jours et en tombe amoureuse. Le narrateur dit qu'elle devient « curieuse et bavarde, femme en un mot, car jusque-là elle n'avait eu que des actes et des idées

---

<sup>122</sup> *Thérèse Raquin*, Op. Cit., p.293.

<sup>123</sup> *Paroles torturées : l'aveu malgré soi dans l'oeuvre d'Émile Zola*. Op, Cit., p. 228.

<sup>124</sup> L'ambiguïté générique est déjà présente dans d'autres oeuvres au XIX<sup>e</sup> : *Sarrasine* de Balzac, *Mademoiselle de Maupin* de Gautier. Au contraire de Balzac et Gautier, Zola aborde cette idée plus subtilement à travers les personnage de Thérèse, qui se comporte comme un homme, et de Camille qui est fragile alors qu'il doit être l'homme de la famille.



d'homme<sup>125</sup>. » Cette réflexion montre que son comportement ressemble plutôt à celui des hommes que celui des femmes. De plus, une fois le meurtre de Camille commis, c'est elle la plus solide et la plus déterminée du binôme meurtrier, car on remarque que celui qui semble avoir le plus de remords, c'est Laurent. À l'inverse de Thérèse, Camille est perçu comme un enfant fragile, et cette dernière ne l'a jamais considéré comme un homme puisque quand Thérèse voit Laurent pour la première fois, le narrateur déclare qu'elle n'avait « jamais vu un homme<sup>126</sup> » ce qui montre que pour elle, Camille ne possède pas les qualités qu'un homme devrait avoir. Effectivement, il est « petit, chétif, [et] d'allure languissante<sup>127</sup> ». Alors qu'il a vingt ans, il est encore considéré comme un enfant par sa mère à cause de sa maladie qui le rend faible. Dans les stéréotypes de la féminité et de la masculinité, la faiblesse est associée aux femmes. Cependant, dans *Thérèse Raquin*, c'est l'homme de la famille qui est le plus faible.

Cette ambiguïté générique et sexuelle fait en sorte que les personnages sont en décalage par rapport à la norme qui est imposée à leur sexe, et fait d'eux des êtres différents, ce qui contribue à leur monstruosité.

#### 2. 3. 4 *Se voir soi-même en l'autre*

Alors que Thérèse et Laurent sont décrits comme étant assez différents, ils semblent se compléter : le tempérament de l'un est le miroir de l'autre. Effectivement, ils se retrouvent dans une passion qui les dépasse. Lorsqu'ils se voient secrètement, le narrateur affirme que « chaque nouveaux rendez-vous amenait des crises plus fougueuses<sup>128</sup> ». Le mot *crise* est important car il traduit un aspect psychologique chez les personnages. De plus, il s'agit d'une antithèse puisque le mot *crise* est normalement associé à un déchirement amoureux plutôt qu'à une union. Cela montre d'emblée que leur passion est

---

<sup>125</sup> *Thérèse Raquin*, Op. Cit, p.142.

<sup>126</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>127</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 77.

vouée au déchirement. Lorsqu'ils s'aperçoivent que Camille revient les hanter, c'est à partir de ce moment-là qu'ils ne semblent former plus qu'un personnage : « Ils frissonnaient des mêmes frissons; leurs cœurs, dans une espèce de fraternité poignante, se serraient aux mêmes angoisses. Ils eurent dès lors un seul corps et une seule âme pour jouir et pour souffrir<sup>129</sup>. » Ce lien entre eux semble scellé à jamais et ils ne peuvent pas aller à l'encontre de celui-ci. Quoi qu'ils fassent, ils sont liés l'un à l'autre et ils sont traversés par les mêmes émotions.

Au-delà d'avoir un lien qui semble les unir après la mort de Camille, les deux protagonistes sont le miroir l'un de l'autre. Effectivement, ils sont traversés par l'angoisse, l'anxiété et la terreur après la mort de Camille. De plus, ces affects font émerger en eux une monstruosité qui les poussent à vouloir se tuer mutuellement. Lorsqu'ils sont sur le point de passer chacun à l'acte, Thérèse avec un couteau et Laurent en préparant du poison dans un verre, leurs regards se croisent et c'est alors qu'ils comprennent : « chacun d'eux rest[e] glacé en retrouvant sa propre pensée chez son complice<sup>130</sup> ». Ce moment semble suspendu dans le temps et semble durer une éternité. Ils prennent conscience de leur propre monstruosité en regardant l'autre. Ils se rendent compte qu'ils sont capables du pire en voyant ce dont est capable l'autre. Le monstre se définissant comme quelque chose qui « fait naître un sentiment de malaise, voire un dégoût chez celui qui le rencontre<sup>131</sup> », on peut alors dire que Thérèse et Laurent visualisent le monstre présent en eux en se regardant. Le narrateur déclare qu'ils « se firent pitié et horreur » ce qui montre qu'ils éprouvent une catharsis à travers le comportement de l'autre. Ils ont besoin de l'autre afin de comprendre qui ils sont réellement. La catharsis au sens littéraire, et surtout au théâtre, étant la « purification de l'âme du spectateur par le spectacle du châtement du coupable<sup>132</sup> », c'est exactement ce dont il est question à ce moment-là puisqu'en se rendant compte de leur propre monstruosité, ils décident alors de se suicider, et alors chacun devient le spectateur et le spectacle de l'autre. L'action purificatrice de la catharsis s'effectue à travers la visualisation de la déchéance de l'autre pour les protagonistes. On retrouve aussi la

---

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 159.

<sup>130</sup> *Ibid*, p. 300.

<sup>131</sup> Arnaud Verret, *Op. Cit.*, p.36.

<sup>132</sup> Centre national de ressources textuelles et lexicales, définition de « catharsis » : [En Ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/catharsis> dictionnaire en ligne]

dimension tragique, liée à la catharsis, puisque Thérèse et Laurent ne semblent pas se poser de questions face au suicide. Aucune parole n'est prononcée, « ils éprouv[ent] un besoin immense de repos<sup>133</sup> » qu'ils ne peuvent trouver qu'à travers la mort. Le suicide semble donc inévitable et c'est totalement contradictoire avec leur ambition au moment de tuer Camille. Cependant, il semble que le meurtre de Camille les ait projeté dans un tourbillon tragique dont leur seule issue est la mort.

Si la pulsion mène aux affects et aux représentations qui contribuent à faire de Thérèse et Laurent des êtres monstrueux, ce qui semble les pousser vers cette pulsion est ancré en eux : leur ambiguïté. L'ambiguïté est présente à différents niveaux que ce soit dans leur description, leur agissement ainsi que leur prise de conscience de leur monstruosité. L'ambiguïté dont il est question tout au long du récit contribue, elle aussi, à accentuer la monstruosité des personnages.

### 2. 3 *Le cadre du récit reflétant la monstruosité des personnages*

Alors que nous avons analysé plusieurs éléments qui contribuent à la monstruosité des personnages, il semble qu'au-delà des personnages eux-mêmes, le cadre dans lequel se déroule le récit reflète la monstruosité dont les personnages font preuve.

Dès l'incipit du roman, l'atmosphère n'est pas accueillante. La description de l'endroit où vivent les protagonistes est assez repoussante. Thérèse a été adoptée et l'endroit où elle vit avec Mme Raquin et Camille est sombre et semble sale. Nous pouvons le remarquer à travers les adjectifs de couleur employés : « jaunâtre », « verdâtre », « blanchâtre<sup>134</sup> ». Le suffixe *-âtre* crée une dérivation qui marque une « dimension péjorative<sup>135</sup> », ce qui accentue la saleté puisque les couleurs semblent ternes et anciennes. La première personne qui apparaît dans cette description est Thérèse. Elle semble sortir

<sup>133</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p. 301.

<sup>134</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p. 31.

<sup>135</sup> Tatiana Bottineau, « Les valeurs sémantiques du suffixe français *-âtre*, marqueur d'opérations sur le plan notionnel », *Syntaxe et sémantique*, vol. 11, no. 1, 2010, pp. 35-54.

« des ténèbres qui [règnent] dans la boutique<sup>136</sup> ». Le mot *ténèbres* renforce l'idée que le lieu n'est pas chaleureux et l'associe même à l'enfer. D'autres mots du champ lexical des enfers sont présents, comme : « obscures », « caveau », « humidité<sup>137</sup> » qui montrent l'atmosphère morbide qui règne dans cette boutique.

Si la description des lieux reflète la mort omniprésente dans le récit, l'atmosphère semble changer lorsque la monstruosité des personnages se révèle. Effectivement, alors que Laurent et Thérèse s'apprêtent à passer leur nuit de noces, le spectre de Camille semble à nouveau revenir les hanter. Tel que nous l'avons vu, la manifestation du fantôme de Camille montre que les deux protagonistes ne peuvent pas se libérer de leurs remords. De plus, l'ambiance qui règne au sein de leur chambre cette nuit-là semble accentuer la monstruosité qui les anime. Alors qu'avant qu'ils ressentent la présence de Camille, l'atmosphère semble chaude, sèche et envahie par l'odeur des roses<sup>138</sup>, on ressent malgré tout une pointe de mystère qui transparait avec « les pétilllements du bois [qui jette] de petits bruits secs dans le silence<sup>139</sup> ». Ce moment de calme annonce les émotions fortes qui vont traverser les deux amants un instant après ce moment qui semble suspendu dans le temps. Soudain, le spectre de Camille apparait entre eux et alors ils retrouvent « la senteur froide et humide du noyé<sup>140</sup> ». L'ambiance de la pièce semble donc suivre les émotions que les deux protagonistes ressentent : lorsqu'ils tentent de se détacher de leur crime et d'avancer en laissant derrière eux leur monstruosité, celle-ci réapparaît aussitôt et se matérialise par une ambiance froide et humide qui les replonge dans le souvenir de la noyade de Camille. Il semble qu'ils soient condamnés à vivre au sein de la même ambiance qui a été le point de départ de leur tourmente, à savoir le moment où Laurent a noyé Camille.

Au-delà de la description des lieux et de l'atmosphère, les sentiments des personnages à l'égard de cette boutique semblent annoncer leur monstruosité. Lorsque

---

<sup>136</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit*, p. 34.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.189.

Thérèse entre pour la première fois dans la boutique, elle a « une sorte d'écœurement<sup>141</sup> » qui la prend à la gorge et elle a « un frisson de peur<sup>142</sup> ». Cette réaction, qui ressemble à un mauvais pressentiment, apparaît comme étant une prolepse de l'événement horrible que se déroulera dans cet endroit<sup>143</sup>.

Cependant, on remarque un paradoxe au sein du cadre dans lequel évoluent les personnages. On peut tout d'abord percevoir plusieurs oxymores pour décrire l'ambiance de la boutique. En effet, après le meurtre de Camille, le narrateur affirme que « la boutique reprit son calme noir<sup>144</sup> ». Le mot *calme* associé au mot *noir* créé une ambiguïté quant à l'ambiance de la boutique, car la noirceur décrit le plus souvent un endroit lugubre et sinistre. Associé au calme, la noirceur semble annoncer que cette accalmie ne va pas durer puisque Thérèse et Laurent vont être rattrapés par l'angoisse et le remords, ainsi que par la pulsion criminelle. Un autre oxymore est utilisé pour décrire le repas de leur mariage qui est d'une « gaieté médiocre<sup>145</sup> ». Il semble que chaque moment de joie soit terni par un mot négatif qui annonce le destin tragique des personnages. Malgré leur envie d'avancer vers une perspective positive et un avenir heureux, le narrateur rappelle sans cesse, grâce notamment à ces oxymores dans la description du cadre, que la fin de cette histoire ne peut pas être positive.

Si les lieux dans lesquels évoluent les personnages annoncent la monstruosité dont Laurent et Thérèse vont faire preuve tout au long du récit, après le meurtre de Camille, la description des lieux est ironique afin de dénoncer la monstruosité des protagonistes. Laurent et Thérèse reçoivent leurs amis comme chaque semaine, et la soirée qui précède leur suicide est ironique. En effet, le narrateur déclare à propos de leurs amis que « jamais ils n'avaient soupçonné un instant le drame qui se jouait dans cette maison, si paisible et si douce<sup>146</sup> », ce qui montre que le couple de criminels cache parfaitement bien son jeu. De

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> La mort de Camille ne se produit pas au sein de la boutique. En revanche, Laurent et Thérèse avouent à madame Raquin (qui est alors paralysée) dans cette pièce que ce sont eux qui ont tué Camille.

<sup>144</sup> *Thérèse Raquin, Op. Cit.*, p. 134.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 298.

plus, l'un des amis qui est policier ajoute « que la salle à manger sentait l'honnête homme<sup>147</sup> » alors que l'autre surenchérit en appelant la maison du couple « le Temple de la Paix<sup>148</sup> ». Grâce à ce dialogue complètement ironique, le narrateur crée une complicité avec le lecteur puisqu'ils savent très bien que la description des lieux que font leurs amis est à l'opposé de la réalité. De plus, cette ironie est intensifiée, car au moment où leurs amis quittent la soirée, ils répètent les mêmes compliments à propos du foyer de Thérèse et Laurent. La description ironique que font les amis des protagonistes à propos de leur foyer dénonce leur monstruosité. De plus le fait que cette ironie soit redondante permet de la mettre en valeur afin que le lecteur se remémore toutes les atrocités dont Thérèse et Laurent ont fait preuve durant le récit.

La façon dont les lieux sont décrits, ainsi que l'atmosphère et l'ambiance qui règnent au sein d'une pièce donnent plus de relief à la monstruosité de Thérèse et Laurent puisque le cadre dans lequel ils évoluent est le miroir de leur intériorité.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*

### *Conclusion de la première partie*

Bien que ce travail de recherche n'ait pas la prétention d'être exhaustif, il répond malgré tout à la problématique qui le guide. Nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle le fait que les personnages, dans *Thérèse Raquin*, agissent suivant leurs pulsions révèle leur monstruosité. Nous avons donc tenté de comprendre quels étaient les éléments qui démontraient la monstruosité des personnages lorsqu'ils sont sous l'influence d'une pulsion. Dans un premier temps, nous avons analysé par quelles pulsions les protagonistes étaient dirigés, tout en définissant cette notion. Dans un second temps, il a été question des affects et des représentations de ces pulsions comme l'angoisse, le remords ainsi que l'étrange qui apparaît dans l'esprit des personnages. Ces éléments apparaissent chez les protagonistes et contribuent à augmenter leur monstruosité. Effectivement, l'angoisse les pousse à s'imaginer des situations qui n'ont pas lieu et les guide vers l'étrange jusqu'à croire que Camille est de retour dans le monde des vivants. De plus, le remords va les pousser vers l'idée de recommencer un crime afin de se défaire du premier qu'ils ont commis. Ces éléments vont donc faire évoluer leur comportement et les conduire jusqu'à leur déchéance. Au-delà des affects et des représentations des pulsions, l'ambiguïté omniprésente dans l'œuvre contribue à rendre les personnages monstrueux en les éloignant des normes. Le cadre dans lequel se déroule ce récit est aussi un aspect important qui reflète la monstruosité des personnages tout en annonçant parfois les événements qui suivent et qui conduisent les personnages à avoir un comportement monstrueux tel que le meurtre, la violence et la torture morale.

La pulsion, l'angoisse et le remords, l'étrange, l'ambiguïté ainsi que le cadre du récit sont des éléments qui gravitent autour de la monstruosité et qui permettent de la définir dans *Thérèse Raquin*.

## Deuxième partie : séquence sur *Thérèse Raquin* dans le cadre de l'enseignement au secondaire.

Alors que mon sujet de mémoire a été choisi en 2019, avant mon année de stage, il me semblait logique de choisir un sujet littéraire en tant que future enseignante de lettres dans le secondaire. Cependant, à la rentrée 2020, je me suis vue attribuer deux classes de sixième. Mon sujet de mémoire n'était donc pas en adéquation avec le niveau de mes classes pour l'application pédagogique. D'après les professeurs de l'INSPÉ, ce cas de figure était courant, et il fallait simplement créer une séquence ou une séance fictive. J'étais donc partie dans cette optique lorsqu'une collègue qui enseigne dans une classe de secondes à Vesoul m'a proposé de venir donner un cours de deux heures sur mon sujet de mémoire. J'ai donc pu réinvestir mon sujet de mémoire dans une séance avec des élèves.

En classe de seconde, il est possible de faire une séquence entière sur *Thérèse Raquin* ou de sélectionner plusieurs extraits qui entrent dans une thématique que le professeur choisit. La séquence dans laquelle s'inscrit ma séance sur *Thérèse Raquin* a pour objet d'étude le roman et le récit du XVIIIe siècle au XXIe siècle. La thématique de la séquence s'articule autour de l'étrange. Avant notre séance, les élèves avaient vu la polysémie du mot étrange : une chose est étrange lorsqu'elle s'éloigne de la normalité, de la réalité aussi. Cette définition spontanée de l'étrange se rapporte donc à ce qui sort de l'ordinaire, ce qui est inquiétant. Il faut aussi considérer le sens étymologique de l'étrange qui fait plutôt référence à l'étranger. Une fois les bases posées, la séquence permettra d'explorer les deux sens du mot *étrange*. Ma séance sur *Thérèse Raquin* est plutôt liée au sens de l'étrange qui inquiète, qui va au-delà de la réalité.

Dans la première partie du cours, j'ai rappelé des éléments biographiques sur Zola et sur l'époque (fin du XIXe siècle). Étant donné que les élèves ont lu Balzac durant leur dernière séquence, j'ai pu faire un lien entre le réalisme et le naturalisme afin que ce soit plus simple à comprendre pour eux. Ensuite, j'ai vraiment développé l'ambition de Zola à travers les Rougon-Macquart<sup>149</sup>. Cette explication leur a permis aussi de voir la plus grande différence entre réalisme et naturalisme, à savoir le fait que Zola cherche à montrer

---

<sup>149</sup> Son ambition est développée dans la partie « 1.1 Le naturalisme ».



quelque chose de scientifique au-delà de vouloir montrer la vie telle qu'elle est réellement. J'ai ensuite résumé l'histoire de *Thérèse Raquin*, puisqu'il s'agissait d'étudier un extrait. Les extraits que j'ai choisis sont des passages où l'étrange apparaît<sup>150</sup>. Effectivement, ils sont tirés des chapitres XX et XXI, au moment où Thérèse et Laurent se marient et qu'ils passent leur nuit de noces. Les élèves ont donc tout de suite remarqué la présence de l'étrange au sein des extraits, et l'enjeu du texte est apparu assez rapidement après quelques échanges oraux : pourquoi Zola utilise-t-il l'étrange à travers un roman naturaliste? Certains élèves ont eu tendance à dire qu'il ne s'agissait pas d'étrange, mais de fantastique. Cette remarque a permis de définir et de dissocier le fantastique et le merveilleux. Une fois la définition du fantastique posée, les élèves ont compris que lorsqu'un récit est fantastique, le lecteur est toujours tiraillé entre deux questions : est-ce le personnage qui hallucine ou est-ce qu'il s'agit réellement d'événements surnaturels ? Or, dans les extraits de *Thérèse Raquin*, on comprend rapidement que ces étrangetés sont uniquement dans l'esprit des personnages et qu'ils ne sont pas réels. Tout d'abord, le narrateur semble le sous-entendre au lecteur lorsque Thérèse dit qu'il s'agit du portrait de Camille en murmurant : « comme si la figure peinte de son ancien mari eût pu l'entendre ». Cette remarque du narrateur sous-entend que malgré les apparences, il ne s'agit pas de fantastique puisqu'il utilise les mots « comme si » pour montrer que ce n'est pas le cas. De plus, ces étrangetés sont la manifestation de la culpabilité des personnages qui resurgit. Effectivement, dans ces extraits, la morsure de Camille fait horriblement souffrir Laurent ce qui montre que la blessure réapparaît lorsque les protagonistes tentent de s'éloigner un peu plus de Camille.

Dans la seconde partie du cours, nous avons tenté d'élaborer un plan de commentaire de texte<sup>151</sup> à partir des deux extraits. Après avoir défini le naturalisme, il fallait donc articuler une problématique autour de ce courant et de la thématique de la séquence : l'étrange. Une élève a proposé : « comment Zola parvient-il à exprimer la culpabilité grâce à l'étrange ? » et cette problématique me semblait être un bon levier afin de mettre en lumière les raisons pour lesquelles Zola fait apparaître de l'étrange dans

---

<sup>150</sup> Voir annexe 1 : extraits de texte de *Thérèse Raquin*.

<sup>151</sup> Voir annexe 2 : plan élaboré pour un commentaire de texte avec la classe de seconde

*Thérèse Raquin*. Les élèves ont tenté de dégager les grandes parties de l'analyse et l'idée de l'omniprésence de Camille est revenue à de nombreuses reprises. Nous avons donc décidé de relever les éléments qui seraient importants dans cette partie. Le travail fait avec la classe de seconde sur cet extrait fait écho à la partie sur l'angoisse ainsi que la partie sur les répercussions du fantôme de Camille. Grâce à mes recherches sur l'angoisse, j'ai pu faire des liens entre le ressenti des personnages et cet affect.

Il aurait été vraiment intéressant de travailler plus amplement sur cette analyse de texte et même d'étudier l'œuvre dans son entièreté avec une classe de secondes afin de faire des liens bien plus larges avec mon travail de recherches. Néanmoins, je suis très heureuse d'avoir pu évoquer ce sujet qui me tenait à cœur avec des élèves, et de voir que cette thématique les avait intéressés. Dans une séquence idéale, j'aurais vraiment plus insisté sur le fait que l'étrange contribue à la monstruosité des personnages puisqu'il s'agit du sujet de mon mémoire, mais étant donné que la séquence sur laquelle ces élèves travaillaient était vraiment axée sur l'étrange, je ne voulais pas les mener vers une autre thématique.

## Bibliographie

• **OEUVRE ÉTUDIÉE**

ZOLA Emile, *Thérèse Raquin* (1867), Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio classique, 1979 et 2001, 344p.

• **À PROPOS DE L'OEUVRE DE ZOLA**

DELEUZE Gilles, *Zola et la fêlure*, préface de *La Bête Humaine* d'Émile Zola, Paris, Gallimard, 2001.

MÉNARD Sophie, *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, classique Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, 2014, 518p.

VERRET Arnaud *Monstres et monstrueux dans l'oeuvre d'Emile Zola*, thèse de doctorat en littérature et civilisation française sous la direction de Monsieur Alain Pagès, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris-III, 2015, 702p.

ZOLA Emile, « L'Œuvres » in *Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart*. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart [En ligne]. f° 37. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242/f37.item.zoom> (Page consultée le 30 décembre 2019).

ZOLA Emile, *Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 5e édition, 1881. [En Ligne] : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod\\_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%C3%A9rimental.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%C3%A9rimental.pdf).

• **MONSTRES ET MONSTRUEUX**

CHAUVEAU Frédéric, *Les figures du monstre dans la seconde moitié du XIXe siècle*, ethnologie française, 1991.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 216.

FOUCAULT Michel, *Les anormaux, cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

MÉNARD Sophie, *Jusqu'à ce que le mort nous sépare*, Ethnocritique du revenant dans « Thérèse Raquin », *Poétique* 2012/4 - n° 172 pages 441 à 445. DOI: 10.3917/poeti.172.0441

ROUX Olivier, *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Histoire », 2008.

#### • PSYCHANALYSE

BONNET Gérard, *Psychanalyse d'un meurtrier*, « Le remords », Paris, Désir Payot. 168p.

CLANCIER Sylvestre, « 6 - Le concept de pulsion et la théorie des instincts », dans : , *Freud. Concepts fondamentaux de la théorie et de la psychanalyse freudienne*, sous la direction de Clancier Sylvestre. Toulouse, ERES, « Fonds psychanalyse », 1998, p. 89-102. URL : <https://www.cairn.info/freud--9782865865550-page-89.htm>

FREUD Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Petite biblio Payot, 2018, 103p.

FREUD Sigmund, *Du bien-fondé à séparer de la neurasthénie un complexe de symptômes déterminé, en tant que « névrose d'angoisse »*, 1895, in OCF.P, III.

JAMES Tony , *Vies secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, p. 220-221.

JEANCLAUDE Christian, *Freud et la question de l'angoisse. « L'angoisse comme affect fondamental »*, Bruxelles, DeBoeck, 2001, 351p.

#### • LE FÉMININ

BORIE Jean, *Le Tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2000.

GURAL-MIGDAL Anna. *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2003.

SCHOR Naomi. « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité », in *Romantisme*, 1976, n°13-14. Mythes et représentations de la femme. pp. 183-196. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1976.5063>

#### • SÉMANTIQUE

BOTTINEAU Tatiana, « Les valeurs sémantiques du suffixe français -âtre, marqueur d'opérations sur le plan notionnel », *Syntaxe et sémantique*, vol. 11, no. 1, 2010, pp. 35-54.

## Annexes

Annexe 1 : extraits de texte pour le cours des secondes

*Laurent et Thérèse atteignent leur but : c'est le jour de leur mariage, ils pourront vivre leur amour librement, sans Camille. Cependant, durant cette journée, ainsi que pendant la nuit de noces, Camille semble hanter les deux protagonistes.*

*Laurent se prépare pour son mariage ...*

Il voulait être beau. Comme il attachait son faux col, un faux col haut et roide, il éprouva une souffrance vive au cou ; le bouton du faux col lui échappait des doigts, il s'impatientait, et il lui semblait que l'étoffe amidonnée<sup>152</sup> lui coupait la chair. Il voulut voir, il leva le menton : alors, il aperçut la morsure de Camille toute rouge ; le faux col avait légèrement écorché la cicatrice. Laurent serra les lèvres et devint pâle; la vue de cette tache, qui lui marbrait le cou, l'effraya et l'irrita, à cette heure. Il froissa le faux col, en choisit un autre qu'il mit avec mille précautions. Puis il acheva de s'habiller. Quand il descendit, ses vêtements neufs le tenaient tout roide ; il n'osait tourner la tête, le cou emprisonné dans des toiles gommées. À chaque mouvement qu'il faisait, un pli de ces toiles pinçait la plaie que les dents du noyé avaient creusée dans sa chair. Ce fut en souffrant de ces sortes de piqûres aiguës qu'il monta en voiture et alla chercher Thérèse pour la conduire à la mairie et à l'église. [...]

Laurent, à chaque mouvement de son cou, éprouvait une cuisson ardente qui lui mordait la chair ; son faux col coupait et pinçait la morsure de Camille. Pendant que le maire lui lisait le code, pendant que le prêtre lui parlait de Dieu, à toutes les minutes de cette longue journée, il avait senti les dents du noyé qui lui entraient dans la peau. Il s'imaginait par moments qu'un filet de sang lui coulait sur la poitrine et allait tacher de rouge la blancheur de son gilet. [...]

*Durant la nuit de noces ...*

– Nous avons réussi, Thérèse, nous avons brisé tous les obstacles, et nous nous appartenons... L'avenir est à nous, n'est-ce pas ? Un avenir de bonheur tranquille, d'amour satisfait... Camille n'est plus là...

Laurent s'arrêta, la gorge sèche, étranglant, ne pouvant continuer. Au nom de Camille, Thérèse avait reçu un choc aux entrailles. Les deux meurtriers se contemplèrent, hébétés, pâles et tremblants. Les clartés jaunes du foyer dansaient toujours au plafond et sur les murs, l'odeur tiède des roses traînait, les pétilllements du bois jetaient de petits bruits secs

---

<sup>152</sup> Morceau de tissu plus rigide.

dans le silence. Les souvenirs étaient lâchés. Le spectre de Camille venait de s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait. Thérèse et Laurent retrouvaient la senteur froide et humide du noyé dans l'air chaud qu'ils respiraient ; ils se disaient qu'un cadavre était là, près d'eux, et ils s'examinaient l'un l'autre, sans oser bouger. Alors toute la terrible histoire de leur crime se déroula au fond de leur mémoire. Le nom de leur victime suffit pour les emplir du passé, pour les obliger à vivre de nouveau les angoisses de l'assassinat [...]

Le feu se mourait doucement ; un grand brasier rose luisait sur les cendres. Peu à peu la chaleur était devenue étouffante dans la chambre ; les fleurs se fanaient, alanguissant l'air épais de leurs senteurs lourdes.

Tout à coup Laurent crut avoir une hallucination. Comme il se tournait, revenant de la fenêtre au lit, il vit Camille dans un coin plein d'ombre, entre la cheminée et l'armoire à glace. La face de sa victime était verdâtre et convulsionnée, telle qu'il l'avait aperçue sur une dalle de la Morgue. Il demeura cloué sur le tapis, défaillant, s'appuyant contre un meuble. Au rôle sourd qu'il poussa, Thérèse leva la tête.

– Là, là, disait Laurent d'une voix terrifiée.

Le bras tendu, il montrait le coin d'ombre dans lequel il apercevait le visage sinistre de Camille. Thérèse, gagnée par l'épouvante, vint se serrer contre lui.

–C'est son portrait, murmura-t-elle à voix basse, comme si la figure peinte de son ancien mari eût pu l'entendre.

– Son portrait, répéta Laurent dont les cheveux se dressaient.

– Oui, tu sais, la peinture que tu as faite. Ma tante devait le prendre chez elle, à partir d'aujourd'hui. Elle aura oublié de le décrocher.

– Bien sûr, c'est son portrait...

Le meurtrier hésitait à reconnaître la toile.

Émile Zola, *Thérèse Raquin*, chapitres XX - XXI 1867.

## Annexe 2 : plan élaboré pour un commentaire de texte avec la classe de seconde

L'enjeu du texte : pourquoi Zola utilise-t-il l'étrange sachant qu'il est naturaliste?

Problématique : Comment Zola parvient-il à exprimer la culpabilité grâce à l'étrange ?

### 1) L'omniprésence de Camille

#### a - La réanimation des souvenirs

La parole réanime le noyé Il y a un paradoxe entre le fait que Laurent affirme « Camille n'est plus là » et un instant plus tard, le narrateur déclare que « le spectre de Camille venait de s'asseoir entre les nouveaux époux » + le fait de prononcer son nom déclenche une douleur physique « Thérèse avait reçu un choc aux entrailles » (ligne 24), ce qui montre que la parole a même le pouvoir de déclencher une douleur.

Répétition des « dents du noyé » (ligne 10 et ligne 16) qui entrent dans sa chair. La répétition, figure d'insistance, montre que Laurent la blessure ne guérit pas malgré le temps qui passe. Laurent replonge à chaque fois dans son crime et ressent physiquement la douleur de la morsure.

#### b - Les manifestations de Camille

Incarnation de la morsure : Personnification de la douleur que lui procure cette morsure : « une cuisson ardente lui mordait la chair » (ligne 13). La morsure semble être incarnée par Camille, comme si le noyé vivait encore et en plus il est à l'intérieur de Laurent donc il est vraiment « emprisonné dans des toiles gommées » (ligne 9). Cette métaphore donne l'impression que Laurent n'est pas libre de ses mouvements et de ses agissements, car une force invisible le tient « tout raide » (ligne 8). Cette force invisible, c'est Camille.

Incarnation du portrait : Il y a en quelque sorte personnification du portrait de Camille puisque Laurent pense voir réellement Camille en face de lui. Cependant, il le voit tel qu'il l'a vu mort à la morgue. On voit alors que ce n'est pas Camille vivant qui hante Laurent, mais Camille après sa mort. L'omniprésence de la mort ramène toujours Laurent au crime qu'il a commis.

### 2) L'ambiance instable

#### a - Un célébration gâchée

#### b - Une atmosphère changeante

Résumé du mémoire :

Ce travail de recherche se concentre sur *Thérèse Raquin* de Zola. Il tente d'analyser à travers différents éléments, la manifestation de la monstruosité des personnages. À travers un angle psychanalytique, mais aussi bien évidemment littéraire, cette analyse tente de mettre en lumière la manifestation de la monstruosité des personnages lorsqu'ils agissent suivant leurs pulsions.

Mots-clés : monstres ; monstruosité ; zola ; étrange