

Les créances du roman : le revenant dans *Thérèse Raquin* de Zola

Sophie Ménard
Université de Lorraine

Déjà, avant le grand cycle des *Rougon-Macquart*, *Thérèse Raquin* d'Émile Zola, publié en 1867, est un roman qui joue le seuil, où les identités sont poreuses et liminaires, et où la délimitation entre l'univers des vivants et celui des morts est perméable. Parce qu'il met en scène un revenant dont les fonctions premières sont de « cristallise[r] [...] — tel est son destin! — toutes les figures de la marge » (Albert, 1996) et de générer divers degrés de croyance, il amalgame des mondes symboliques antinomiques, mobilisant des cadres conceptuels composites permettant de penser le rapport problématique qu'entretiennent les vivants avec les trépassés. Hantés par le

fantôme de leur victime qu'ils ont violemment noyée afin de vivre au grand jour leur passion adultérine, Thérèse et Laurent font l'expérience de la visite du mort. De quelle nature est ce défunt qui revient de l'au-delà ? Nous faisons l'hypothèse que le texte fait du revenant une figure polysémique et polymorphe qui prend la forme à la fois d'une hallucination, suivant une lecture de type positiviste défendue par l'auteur et le narrateur; d'un remords, suivant la lecture psychologique qu'en ont faite les contemporains de Zola; et, enfin, d'un mort malveillant qui revient d'outre-tombe pour supplicier ses meurtriers, suivant la lecture de l'événement réalisée par les personnages principaux. Les variations, voire les belligérances, de points de vue entre les diverses instances et niveaux énonciatifs du récit renvoient à des cosmologies (manières de dire et de penser le monde, ici, des vivants en fonction — ou non — des morts) hétérogènes et à des savoirs pluriels qui *a priori* s'excluent, mais qui textuellement coexistent. Étant le lieu d'une dialogie culturelle, dans laquelle savoir psychiatrique et pensée symbolique se dynamisent selon des procédés d'amalgame, de mélange et de repoussoir, le roman est donc structuré par une polyphonie de systèmes de créances¹ qui actualisent différemment le spectre

¹ Conformément aux travaux en ethnocritique de la littérature (www.ethnocritique.com), qui visent à articuler poétique des textes et ethnologie du symbolique, nous préférons l'expression « système de créances » à celle de « système de croyances », car elle ne suppose pas, contrairement à la « croyance », une axiologie fondée sur le sacré ni liée à des formes magico-religieuses. Un groupe peut avoir un système de créances, auquel cas ce système fait partie intégrante de sa cosmologie, comprise dans un sens anthropologique comme un « système du monde d'un groupe social » (Descombes, 1987, p. 173-192). Le système de créances relève d'un « symbolisme collectif » (p. 181.) : il peut se définir comme un outil de mise en ordre logique et comme un système d'interprétation des signes, des faits, des destins. Bien entendu, le texte littéraire invente lui aussi des systèmes de créances.

de Camille Raquin². Ce sont précisément ces « croisements polyphoniques et dialogiques de la culture *du* texte » (Drouet, 2009, p. 20) qui nous intéresseront. Il s'agira de retracer la richesse épistémologique du dérèglement des personnages (sont-ils fous ou hantés ?) en la recontextualisant dans l'épistémè scientifique de l'époque, mais aussi en la repositionnant selon les configurations symboliques que le texte tisse à partir de sa culture.

Système de créances positivistes et naturalistes : l'hallucination

Commençons par le système de créances naturalistes relevant d'une cosmologie scientifique de type positiviste, qui est certainement le plus évident. Défendue par l'auteur et le narrateur, la dimension physiologique du détraquement des personnages explique l'apparition de Camille en spectre. Tout le métadiscours bruyant (la préface, l'exergue tiré de Taine, les réponses de Zola dans les journaux) vise à inscrire le fantôme dans une épistémologie savante. « J'ai cherché à suivre pas à pas

² Daniel Sangsue, dans sa typologie du personnage fantomatique, affirme que « la perception du fantôme reste affaire de subjectivité et implique généralement plusieurs instances (personnage, narrateur, lecteur, etc.), qui ne peuvent pas partager le même point de vue » (2011, p. 33). Il suggère ainsi la nécessité de faire « un tableau à plusieurs entrées, qui tienne compte de ces multiples points de vue et précise à quel niveau le fantôme intervient » (p. 33), ce qu'il n'accomplit pas lui-même, préférant se concentrer sur « l'aspect » du fantôme. Or, de notre point de vue ethnocritique, les systèmes de créances (ce que Sangsue appelle les « points de vue ») nous semblent nécessaires pour penser le fantôme, qui convoque justement des croyances singulières. Les variations de points de vue constituent la polyphonie épistémique et culturelle de la fiction.

dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse » (1966 [1867], p. 520), écrit le romancier dans son avant-propos. Selon ce développement liminaire, le fantôme est la conséquence logique d'un désordre psychophysiologique. Le discours préfaciel est puissant, tranchant et intransigeant, car il s'agit pour le jeune Zola d'instituer le roman naturaliste. Le narrateur n'hésite pas à confirmer, en quelque sorte, les propos de son auteur : « Thérèse, elle aussi, avait été visitée par le spectre de Camille [...]. Cette communauté, cette pénétration mutuelle est un fait de psychologie et de physiologie qui a souvent lieu chez les êtres que de grandes secousses nerveuses heurtent violemment l'un à l'autre. » (p. 592)³ Mais le roman n'est pas seulement une actualisation des préceptes de la préface; bien au contraire, il convoque un imaginaire de la science qui ne se résume pas seulement à une « étude » des « tempéraments » (p. 519). Il se réapproprie, notamment, des savoirs sur le rêve éveillé comme forme de l'aliénation, ce qui lui permet de réinventer la figure littéraire du fantôme en l'inscrivant dans l'idée, débattue à

³ Ce discours insistant explique peut-être pourquoi la vulgate scolaire a tendance à étudier ce texte à partir des préceptes de la préface. Par exemple, dans un dossier pédagogique, on demande aux étudiants d'analyser le chapitre XXII en leur proposant ce sujet de dissertation : « Montrez que ce passage est une fidèle illustration des principes présentés dans la préface de la deuxième édition du roman (1868). » (Zola, 2001, p. 359) S'en tenir à une telle lecture conduit dangereusement à verrouiller le sens et à effectuer une étude à clef qui se réduit à répéter ce que le romancier écrit dans le métadiscours ou à démontrer l'homologie entre le discours de l'auteur et du narrateur. La mise en relation tautologique limite l'interprétation : la préface affirme que le roman est une étude scientifique; le roman confirme ce que la préface certifie. Or, ce type de lecture circulaire passe sous le silence toute la polyphonie culturelle et épistémologique du dérèglement des personnages.

l'époque depuis la parution des travaux de Baillarger (1856), d'un involontaire ontologique régissant le corps et l'esprit.

C'est donc par le cadrage psychiatrique de l'hallucination que le texte donne chair au fantôme. Camille ne cesse de hanter Thérèse et Laurent, sous l'effet d'un retour involontaire de la mémoire : « Quand une hallucination dressait devant l'un d'eux le masque blafard du noyé, il fermait les yeux, il se renfermait dans sa terreur, n'osant parler à l'autre de sa vision, par crainte de déterminer une crise encore plus terrible » (Zola, 1966 [1867], p. 616). L'hallucination hypnagogique procède, comme l'écrit Jean-Louis Cabanès, d'une « naturalisation (donc implicitement une négation) du fantastique » (2011, p. 235) et instaure une originale trame narrative dans laquelle la déraison (et avec elle vient l'apparition du fantôme) s'éprouve comme une infiltration du cauchemar dans l'état de veille. D'ailleurs, Taine a été séduit par la précision savante de ce phénomène psychophysiologique : dans une lettre à Zola, il encense le jeune écrivain, qui « montre une grande connaissance du sourd travail mental qui aboutit à l'hallucination, de la terrible élaboration physiologique qui transforme les caractères » (1868, p. 4-5). En effet, le récit s'inscrit dans le cadre épistémique de son époque, qui estime, à partir des années 1850, que le rêve est le prototype des diverses formes d'aliénation mentale. Selon Albert Lemoine, les « personnages » vus dans le rêve et dans l'hallucination, qu'il appelle des « fantômes », sont effectivement une matérialisation de la pensée du rêveur et de l'aliéné :

Lorsqu'un rêve présente à mon imagination plusieurs personnages, je les entends tous parler comme je les vois agir, ou plutôt je les fais moi-même agir et parler; je lis dans la pensée de mes fantômes, c'est-à-dire dans la mienne qui leur

attribue des sentiments et des idées conformes à leurs rôles.
(1855, p. 311.)

De même, Pierre Larousse intègre le fantôme dans une épistémè de l'hallucination en se référant à l'ouvrage *De l'intelligence* de Taine : « Les fantômes sont [...] l'incarnation dans le monde extérieur des images existant dans l'esprit » (Larousse, 1872a, p. 97). Tout comme il fait référence à l'illusion d'optique et aux membres fantômes des amputés :

Le fantôme est tout ce qui paraît aux yeux par l'effet d'une imagination vivement frappée ou de quelque puissance surnaturelle; ce mot n'exprime rien autre chose que l'inanité matérielle des apparences. [...] Tout ce qu'on voit en rêve peut s'appeler fantôme, et il y a des rêves agréables; mais il n'y a que des spectres dans ces rêves pénibles qu'on désigne sous le nom de cauchemar. (Larousse, 1872a, p. 96)

Par le truchement d'un paradigme du fantôme, qui prend appui sur les sciences humaines de l'époque, Zola développe, dans son roman, l'idée du dédoublement des personnages (états de somnambulisme, d'insomnie, d'hallucination). Compris comme le surgissement intempestif du souvenir involontaire, le fantôme, tissé d'associations et d'images, relève donc d'un processus dérégulé de la volonté et de la mémoire : « Les souvenirs étaient lâchés. Le spectre de Camille évoqué venait de s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait. » (Zola, 1966 [1867], p. 607) Ou, pour le dire autrement, le rêve et l'hallucination sont le lieu d'une réminiscence pathologique qui s'incarne en fantôme⁴.

⁴ On pourrait multiplier les exemples dans *Thérèse Raquin*, mais aussi dans d'autres romans zoliens comme *Madeleine Féral*, *La Conquête de Plassans* et *La Bête humaine*. Pour plus de détails sur ce sujet, voir notre thèse « *Les Guenilles humaines* » ou *les aveux du corps*, plus particulièrement le chapitre II de la partie III, portant sur *Thérèse Raquin* (Ménard, 2011).

Précisément au moment où Laurent mentionne, à voix haute, le prénom de sa victime, les deux meurtriers subissent « un choc aux entrailles » (p. 607). Parce qu'il condense une série d'affects et de sensations qui renvoient directement aux souvenirs, le nom du défunt déclenche un processus qui fait jaillir une vague d'hallucinations. De la mention du mort à son incarnation, du mot proféré à sa matérialisation, Thérèse et Laurent s'aperçoivent que dire l'absent, c'est lui donner une consistance et c'est réveiller la mémoire que véhicule le revenant : « Le nom de leur victime suffit pour les emplir du passé, pour les obliger à vivre de nouveau les angoisses de l'assassinat. » (p. 607) Ainsi, le retour de Camille souligne un dérèglement psychophysiologique parce qu'il est, suivant ce fil psychiatrique, une création morbide des personnages. Mais en même temps, nommer le mort récent renvoie à un « tabou quasi universel » (Fine, 1987, p. 867) et à une croyance répandue selon laquelle l'évocation du défunt peut le faire revenir et revivre. Dès lors, parler du mort prématuré doit se faire en prenant des précautions minutieuses : « faire suivre son nom de l'expression "Dieu lui pardonne" ou "Dieu ait son âme". Ou comme c'est la coutume encore aujourd'hui dans la France méridionale, en faisant précéder son nom de l'adjectif "pauvre" » (p. 867). Le retour du trépassé s'inscrit non seulement dans un cadrage psychiatrique, mais dans une opinion commune liée à la nomination du mort redouté. Dans tous les cas, il signale une inaptitude (psychologique ou culturelle) à maîtriser le destin posthume du défunt.

Système de créances psycho-casuistiques : le remords

À ces créances scientifiques, qui génèrent dans le récit un paradigme de la mémoire, de l'involontaire et l'hallucination

rationalisant l'apparition du fantôme, s'ajoute une autre lecture, d'ordre psychologique, voire casuistique, faisant du revenant un remords. C'est essentiellement la critique contemporaine à la publication de l'œuvre qui insiste sur cette dimension du texte. Sainte-Beuve la condamne dans une lettre qu'il adresse à Zola : « on se demande dès lors pourquoi tout cet appareil du remords qui n'est qu'une transformation et une transposition du remords moral ordinaire, du remords chrétien, et une sorte d'enfer retourné » (1868). Pour Gustave Vapereau, le remords, dans ce roman, est physiologique : « On serait tenté d'y voir une monographie du remords et de ses effets psychologiques, mais ce serait une erreur; c'est l'étude physiologique du trouble jeté dans l'organisation par une impression violente qui détruit tout d'un coup l'équilibre des facultés. » (1868, p. 47-48) Pour Marius Topin, « ce livre aurait pu s'appeler le remords » (1875, p. 3). L'incarnation de Camille, pourrait-on dire, se situe entre ces deux définitions du remords, car elle peut en effet être considérée comme un symptôme lié à une conscience troublée. Il y a, dans cette œuvre, autour du fantôme, un savoir autre, impensé par la psychiatrie, qui est celui du « déni de culpabilité » qui s'apparente à ce que Poe appelle le « démon de la perversité ». Un critique a d'ailleurs, à la parution du roman, souligné que, comme le crime n'est ni découvert ni soupçonné, « leur conscience [à Thérèse et à Laurent] évoque incessamment entre eux le spectre de l'homme noyé et change leurs voluptés scélérates en une torture plus cruelle que la mort » (C., 1868, p. 7). Suivant cette logique, le revenant, produit par la conscience des survivants, est endogène. Il serait alors « la voix de la conscience morale [...] transformée en voix du mort » (Schmitt, 1994b, p. XXVII). Zola a recours à la formule inusitée des « remords physiologiques » (1966 [1867], p. 614)

pour définir cet état d'esprit qui ne saurait être, pour lui, de l'ordre d'une conscience coupable puisque « l'âme [des personnages] est parfaitement absente » (p. 520). Le remords physiologique est donc, en quelque sorte, une révolte de la chair, un inconscient physique, un mouvement de surrrection des profondeurs dont les causes psychiques sont effectivement liées à une culpabilité inconsciente. Suivant la conception zolienne des phénomènes involontaires de la psyché, la présence du mort est davantage l'incarnation de la voix du corps que la voix de la conscience.

Physiologique ou psychologique, le remords est complexe et ambigu. Zola explique d'ailleurs qu'il a utilisé le terme par défaut : « enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords consiste en un simple désordre organique, et une rébellion du système nerveux tendu à se rompre » (p. 520). Or, est-ce vraiment par dépit ? D'un point de vue esthétique, le mot est superbement trouvé : puisque, dans « remords », on entend « remordre » et on voit immédiatement les dents de Camille mordre, voire remordre, le cou de Laurent : « à toutes les minutes de cette longue journée [de son mariage], il [Laurent] avait senti les dents du noyé qui lui entraient dans la peau » (p. 604). Et Thérèse rêve de « mordre son mari à cet endroit, d'arracher un large morceau de chair, de faire une nouvelle blessure, plus profonde, qui emporterait les marques de l'ancienne » (p. 618). Qui plus est, étymologiquement, le mot renvoie à un autre « remors ou remort » qui « signifiait souvenir et qui se rattachait à remémorer » (Littré, article « remords », *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877). Le « remort » appartient précisément au paradigme de l'apparition fantomatique, et le texte fait bien de Camille un re-mort, c'est-à-dire un être qui doit remourir : « Laurent, pendant plus de

quinze jours, se demanda comment il pourrait bien faire pour tuer de nouveau Camille. Il l'avait jeté à l'eau, et voilà qu'il n'était pas assez mort, qu'il revenait toutes les nuits se coucher dans le lit de Thérèse » (Zola, 1966 [1867], p. 617). Rappelons également que, dans l'Antiquité grecque, le remords vengeur était, bien souvent, personnifié : les Furies (ou les Erinnyes) sont non seulement des « personnifications des remords qui suivent les grands crimes », mais des malédictions : elles sont des imprécations accomplies par des mauvais morts⁵. Portant malheur, « ces fantômes menaçants » (Larousse, 1872b, p. 884) peuplent les insomnies des scélérats. Camille appartient, à l'évidence, à cette filiation, lui qui personnifie les aiguillons du remords. Le texte file d'ailleurs la métaphore de l'aiguille associée à la cicatrice-morsure maléfique de Laurent : « La morsure de Camille était comme un fer rouge posé sur sa peau [...]. Il lui semblait qu'une douzaine d'aiguilles pénétraient peu à peu dans sa chair⁶ » (Zola, 1966 [1867], p. 575).

⁵ « Les Grecs les appelaient Erinnyes, du verbe *ereunaô*, du mot *eris*, lutte, aiguillon; mais ils leur donnaient plus volontiers le nom d'*Euménides*. Les Latins, dont nous avons adopté l'appellation, les nommaient *Furiae*. » (Larousse, 1872b, p. 884) Il s'agit de malédictions faites par « des parents outragés, égorgés par leurs enfants; les imprécations des vieillards, des victimes du parjure, des hôtes trahis par leurs hôtes, et même des jeunes filles mariées contre leur gré » (Larousse, 1872b, p. 884). Nous reviendrons plus loin sur cette catégorie particulière des « morts avant l'heure », qui ont justement pour caractéristique principale de revenir hanter les vivants.

⁶ Voici d'autres exemples qui confirment la récurrence de l'association : « La cicatrice fut empourprée par le flot qui montait, elle devient vive et sanglante, elle se détacha, toute rouge, sur le cou gras et blanc. Laurent ressentit des picotements aigus, comme si l'on eût enfoncé des aiguilles dans la plaie. » (Zola, 1966 [1867], p. 591); « Il désirait que Thérèse le baisât sur la cicatrice, il comptait que le baiser de cette femme apaiserait les mille piqûres qui lui déchiraient la chair. » (p. 609)

Système de créances folkloriques : le mal-mort

Aux épistémès de l'hallucination et du remords qui modulent polyphoniquement les discours de l'auteur et du narrateur, on peut ajouter une autre hypothèse de nature culturelle : Camille est un « mort mal passé » (Fabre, 1980, p. 1094), dont le retour parmi les vivants est motivé par le remariage de Thérèse et par sa mort violente⁷. Sans quitter le cadre rationnel du récit, les personnages (contrairement au narrateur) croient avec une peur indéniable aux revenants :

Tous deux songeaient au noyé, une sueur glacée mouillait leurs tempes. Ils se réfugièrent au fond de la chambre, s'attendant à voir la porte s'ouvrir brusquement en laissant tomber sur le carreau le cadavre de Camille. Le bruit continuait plus sec, plus irrégulier, ils pensèrent que leur victime écorchait le bois avec ses ongles pour entrer. (Zola, 1966 [1867], p. 611)

Il y a, au regard des créances de Thérèse et de Laurent, une coexistence des morts et des vivants (qui est d'ailleurs enracinée dans le magico-religieux expliquant, entre autres, tous les rites prophylactiques exécutés par Thérèse, en désespoir de cause, pour apaiser le mort⁸). À quel système de pensée cette hantise

⁷ Sur la démonstration des liens entre remariage et retour du mort, on pourra consulter notre article « "Jusqu'à ce que le mort nous sépare" : ethnocritique du revenant dans *Thérèse Raquin* de Zola » (Ménard, 2012), dans lequel nous analysons l'articulation interdiscursive du roman sur la légende de « la rancune du premier mari », sur tel adage proverbial — « Homme mal marié, mieux le vaudrait noyé » — ou encore sur la formule terminale du rite matrimonial — « Jusqu'à ce que la / le mort nous sépare » —, enfin sur l'idiomatisme du « tirage des pieds », reconfigurés par la narration. Le texte est culturellement structuré par des imaginaires folkloriques du mort jaloux du remariage de sa veuve.

⁸ Pour une étude détaillée des rites prophylactiques dans ce roman, voir notre thèse (Ménard, 2011), plus particulièrement « Fictions de rédemption ou la recherche d'un remède contre la folie » (chapitre II, partie III).

fait-elle écho ? Pour eux, l'apparition n'est pas de l'ordre d'un dérèglement hallucinatoire ou d'une culpabilité : ils ont la conviction de subir un châtement d'outre-tombe.

Rappelons que ce ne sont pas tous les morts qui reviennent. Ceux qui font un retour parmi les vivants sont motivés par un règlement de comptes : ils effectuent, la plupart du temps, une réclamation, une requête ou un avertissement afin que le survivant paye une dette, accomplisse une promesse engagée par le décédé, récite des prières pour faciliter son passage vers l'au-delà ou encore décrypte les augures prévenant d'un décès à venir. Ces trépassés livrant un message ne sont pas nécessairement malfaisants. D'autres, cependant, sont considérés comme de mauvais morts : ce sont tous « ceux qui meurent en position de marge — fiancé, femme allaitant, enfant non baptisé — ou d'une mort qui, par sa violence, exclut toute maîtrise rituelle. Attachés aux alentours de leur fin, ils répètent pour l'éternité le geste qui les immobilise. » (Fabre, 1987, p. 19) Le mal-mort oblige à une multiplication des rites pour le faire passer dans l'au-delà; il dénonce aussi des ratés de la coutume et un déficit rituel à l'égard de son destin posthume qui l'immobilise dans un entre-deux-mondes.

Assassiné par Thérèse et Laurent, Camille Raquin fait partie de cette catégorie culturellement reconnue des « mort[s] avant l'heure » (Fabre, 1987, p. 19). D'où sa parenté avec les morts malfaisants et les figures traditionnelles de la peur : il est un mauvais mort, il ressemble au vampire puisqu'il mord le cou de Laurent, il effraie comme un croquemitaine les nouveaux mariés, « faibles comme des enfants » (Zola, 1966 [1867],

p. 667), et il s'apparente à la *chauchevieille*⁹. Mais, surtout, le roman a la mémoire longue d'une culture où le cauchemar est compris comme une créature hostile qui opprime le dormeur. Selon certaines croyances, assez largement répandues pour qu'elles apparaissent dans les dictionnaires d'autrefois, le cauchemar est un incube ou encore une créature écrasante¹⁰ : « Le cauchemar est à l'origine un mort malfaisant. [...] Le mort, souvent un proche de la victime, revient la nuit, pour écraser le dormeur » (Bridier, 2001, p. 33¹¹). Marc-André Wagner retrace l'histoire du mot qui explique les personnifications du cauchemar sous la forme d'un être oppresseur hantant les nuits des vivants :

Le français moderne *cauchemar*, apparu au XV^e siècle, a conservé la trace de cette représentation : ce vocable vient en effet du verbe picard *cauquer*, « presser, fouler » (cf. latin *calcare*), et du moyen néerlandais *mare*, « fantôme ». En ancien français, le cauchemar s'appelait *pesard* ou *apesard* (du latin *pensare*, peser). (2006, p. 77)

Retraçons les premières apparitions de Camille. Ce défunt malveillant apparaît tout d'abord sous le mode du rêve. Laurent tente de « chasser ce rêve implacable » (Zola, 1966 [1867], p. 590), il « vécut dans cette suite de cauchemars, dans ce mauvais rêve sans cesse répété » (p. 591). Il ressent également une « épouvante bête et écrasante » (p. 589) et imagine « que le

⁹ « La *chauchevieille*, l'être fantastique du cauchemar associé à la paralysie du sommeil, dont on menace ici l'enfant turbulent, est aussi rappelée à ceux qui ne veulent pas manger leur soupe [...]. Ces deux attestations sont à rapprocher des nombreux croquemitaines dénommés *vieille*. » (Abry, 2006, p. 81)

¹⁰ « Le vulgaire croit que le cauchemar est un esprit incube. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} édition, 1694)

¹¹ « [L]e ou la *mar(e)* est toujours un être nocturne et hostile. On dit qu'il apparaît la nuit dans la demeure des hommes, chevauchant les dormeurs et les rêveurs; il viole les femmes comme incube, serre les enfants jusqu'à l'étouffement, dérange occasionnellement leurs cheveux. » (Wagner, 2006, p. 77)

noyé le serrait contre sa poitrine pourrie, dans un embrassement glacial » (p. 594). Le roman zolien est une recomposition narrative de la croyance en cet être fantastique qu'est le *mar*. En effet, la symbolique du texte construit le personnage de Camille comme une figure de cauchemar qui brouille les frontières entre veille et sommeil, entre rêve et réalité. Ce mort qui revient pour *serrer* et *écraser* les dormeurs appartient bien à cette famille de créatures hostiles qu'on appelle depuis le Moyen Âge le cauchemar, la ou le *mar(e)* ou *l'appesart*. Qui plus est, Thérèse croit être enceinte de son mari décédé et a « vaguement peur d'accoucher d'un noyé. Il lui semblait sentir dans ses entrailles le froid d'un cadavre dissous et amolli » (p. 654). Camille apparaît bien comme un incube qui agresse sexuellement sa proie : « "Incube" est donc un terme générique pour désigner tous les revenants ayant un commerce sexuel avec une personne endormie. » (Bridier, 2001, p. 52)

Parce qu'il est matérialisé, le cauchemar peut peser de tout son poids sur le rêveur jusqu'à l'étouffement. De même, le revenant, dans l'imaginaire traditionnel, agit sur le corps des vivants et possède une corporéité. Comme le rappelle Jean-Claude Schmitt, certains esprits « sont si concrets que les vivants peuvent se saisir d'eux et lutter à bras le corps avec eux » (1994, p. 227). Ainsi, dans le texte zolien, Camille « devenait matériel » (1966 [1867], p. 616) pour Thérèse et Laurent, qui « croyaient sentir le corps humide de leur victime, couché au milieu du lit, qui leur glaçait la chair » (*ibid.*). Le mort-vivant est non seulement tactile, mais polysensoriel, les nouveaux mariés le touchant, le voyant, le sentant : « ils touchaient le corps, ils le voyaient étalé, pareil à un lambeau verdâtre et dissous, ils respiraient l'odeur infecte de ce tas de pourriture humaine » (p. 616). Si le narrateur explique ce

phénomène sensitif par le détraquement de la psyché, donc par une épistémè de l'hallucination sensorielle — « tous leurs sens s'hallucinaient, donnant une acuité intolérable à leurs sensations » (p. 616) —, force est de constater que les sensations générées par la bouffée délirante recourent celles attestées par la croyance aux fantômes. En effet, l'apparition du revenant sous les traits d'un cadavre en décomposition constitue un marqueur culturel du folklore du mort. Camille est, selon la typologie établie par J.C. Schmitt, un revenant de type macabre parce qu'il « se présente comme un cadavre vivant en état plus ou moins avancé de décomposition » (1994, p. 235). Le corps putrescible du cadavre convoque un imaginaire du froid : Laurent éprouve « un grand frisson froid dans le dos » (Zola, 1966 [1867], p. 589), ressent « un grand froid intérieur » (p. 579) et grelotte « de malaise et de froid » (p. 615). Si le noyé refroidit les ardeurs des nouveaux mariés, il fait aussi sentir sa présence par des brûlures, conformément à une croyance au « feu corporel » qui anime les mauvais morts :

Comme les démons, les revenants peuvent produire des effets matériels sur les objets ou les corps vivants qu'ils touchent ici-bas. Ce sont en particulier des brûlures, quand ils transportent avec eux et introduisent auprès des vivants, comme autant de preuves de leur sort pitoyable, le « feu corporel » qui les afflige dans l'au-delà. (Schmitt, 1994, p. 226)

Ainsi, le « feu corporel » renvoie à l'imaginaire de l'enfer; cependant, dans le roman zolien, il se juxtapose à un système thermique complexe. En effet, le texte articule une isotopie humorale (savoir ancien) jouant du feu (le chaud, le sec) et de l'eau (le froid, l'humide) qui définit les personnages et les lieux

du récit¹² : « Le spectre de Camille évoqué 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 [...]. » (Zola, 1966 [1867], p. 607¹³) La chambre est caractérisée par la chaleur (du foyer) et s'oppose au froid ressenti par le mort (et aussi par les vivants). Or, ceux-ci s'imaginent que « Camille avait approché un siège [près du foyer] et qu'il occupait cet espace, se chauffant les pieds d'une façon lugubrement goguenarde » (p. 615), renforçant l'idée commune que les trépassés ont froid. Comme l'explique Emmanuel Le Roy Ladurie, les morts

vont se chauffer, la nuit, dans les maisons où se trouve une grosse réserve de bûches. Ils allument une flambée nocturne dans l'âtre avec la braise que les vivants, le soir, avaient couverte avant de se mettre au lit. [...] Les morts sont des sans-maison, alors même qu'ils visitent, à fréquentes reprises, leur ancienne maison et celle des autres. (1975, p. 595)

À cet égard, l'iconographie du texte dessiné par Horace Castellì reproduit ces créances de Thérèse et de Laurent en représentant Camille sous les traits du traditionnel fantôme, recouvert de son linceul et réchauffant son corps humide près du foyer (Zola, 1883, p. 217).

Si les variations calorifiques renvoient ironiquement aux signes de la passion traduisant les états psychologiques des

¹² Deux catégories culturelles permettent de penser le texte : le pourri, présent dès l'incipit et surtout associé au revenant putrescible, s'oppose au brûlé du feu qui incendie les chairs des meurtriers. Or, le pourri et le brûlé sont deux modes de destruction, l'un naturel et lent, produit par l'eau; l'autre culturel et rapide, produit par le feu. Le système métaphorico-culturel du texte ne cesse de surdéterminer un monde consumé et corrompu, qui tire à sa fin.

¹³ Ou encore : « Les meurtriers eurent un frisson. Ils se rapprochèrent du feu; ils étendirent leurs mains devant la flamme, comme si un souffle glacé eut subitement passé dans la chambre chaude. » (*TR*, p. 609)

personnages (ils sont transis de peur), elles signalent surtout une isotopie catholique, qui joue sur l'eau (le noyé) et le feu (la cicatrice qui incendie littéralement la chair de Laurent), programmant l'identification de Laurent avec le saint du même nom de la *Légende dorée* qui est mort brûlé sur un gril de fer déposé sur des charbons ardents : « Les exécutants commencent donc par le dévêtir, puis ils l'étendent sur un gril de fer sous lequel sont placées des braises, et ils compriment son corps avec des fourches de fer » (Voragine, 2004, p. 615). Le supplice de Laurent peut se lire comme une réécriture inversée du martyre de saint Laurent dans *La Légende dorée*¹⁴. Remarquons l'insistance du texte sur les brûlures de Laurent et donnons en vrac quelques-unes des nombreuses récurrences aux feux de Laurent dans le roman zolien : « son cou le brûlait. [...] [L]a terrible cuisson redoubla. » (1966 [1867], p. 589); « Et Laurent, à chaque mouvement de son cou, éprouvait une cuisson ardente qui lui mordait la chair [...] » (p. 604); « Embrasse-moi, embrasse-moi, répétait Laurent, le visage et le cou en feu » (p. 609)¹⁵. Finalement, ce sont à la fois Thérèse et Laurent qui rôtissent (saint Laurent est le patron des rôtisseurs) « sur un brasier » (p. 618), car, « chaque nuit, le noyé les visitait, l'insomnie les couchait sur un lit de

¹⁴ Philippe Hamon, dans sa préface au roman de l'édition Pocket, suggérait d'ailleurs une telle interprétation : « Est-ce parce que Laurent porte le nom d'un martyr brûlé sur un gril que tant d'allusions sont faites à cette morsure qui le brûle perpétuellement ? » (1991, p. 14) Nous remercions Marie Scarpa qui nous a indiqué le lien entre les deux Laurent.

¹⁵ Ou encore : « l'horrible cuisson lui avait fait exiger un baiser de Thérèse, et, quand les lèvres de Thérèse s'étaient trouvées froides sur la cicatrice brûlante, il avait souffert davantage. [...] » (Zola, 1966 [1867], p. 610); « La jeune femme [...] tentait de cautériser le mal sous le feu de ses caresses. Mais elle se brûla les lèvres, et Laurent la repoussa violemment, en jetant une plainte sourde; il lui semblait qu'on lui appliquait un fer rouge sur le cou. [...] il éprouvait des cuissons trop dévorantes [...] » (TR, p. 618)

charbons ardents et les retournait avec des pinces de feu » (p. 593). Et rappelons qu'une des facettes du culte de saint Laurent est liée aux dents et à leurs maux qu'il est censé guérir. Or, précisément, Laurent souffre d'une morsure brûlante qui lui déchire la peau. Le roman réinvestit un imaginaire religieux en le détournant de sa dimension sacrée : le feu, symbole du martyr et du long supplice de « Laurent le brûlé » (Voragine, 2004, p. 619), et la dent-morsure, objet du culte du saint, deviennent ici les signes de la malédiction qui pèse sur le Laurent zolien. Il s'agit bien d'une *parodia sacra* — au sens où l'entend Bakhtine, c'est-à-dire d'une « parodie des textes et des rites sacrés » (1978, p. 427) — qui condense les éléments forts de la vie du saint et qui dialogue deux cosmologies opposées (religieuse / laïque) : « dans la parodie, se croisent deux langages, deux styles, deux points de vue, deux pensées linguistiques et, en somme, deux textes de discours. [...] Toute parodie est donc un hybride dialogisé, délibéré » (p. 431).

Tous ces motifs — les feux de (saint) Laurent, qui servent à dire le martyr du meurtrier; les figures de la peur que sont le cauchemar, l'incube, le mal-mort; de même que le re-mort personnifié — forment un système symbolique, qui réinvente un imaginaire folklorique où les trépassés vivent avec les vifs. Ils ajoutent donc à la dimension manifeste du système de créances positivistes qui veut nous faire croire que le fantôme n'est qu'une hallucination. Certes, Zola rêve d'un lecteur initié aux savoirs scientifiques de son temps, mais le roman, construit sur un métissage et un feuilleté culturels, en dit bien davantage.

Les créances de l'écriture : les vivants-morts

La cosmologie du roman fait donc coexister tous les systèmes de créances (à des degrés divers) permettant d'appréhender le

phénomène du revenant : hallucination, remords, mauvais mort, cauchemar, supplice. Bref, polarisée sur les formes symboliques que génère le retour du mort, mises en évidence par les embrayeurs culturels¹⁶ que sont la prohibition du nom du défunt, les attaques nocturnes, le « feu corporel », la culture du roman informe le système de signifiante, médiatise une interdiscursivité prolifique, ce qui a pour effet de fractionner l'homogénéité de la dominante textuelle fondée sur le déterminisme, et, enfin, modalise l'écriture, elle aussi, motivée par une esthétique de la porosité des frontières.

L'écriture zolienne est, comme l'écrit Marie Scarpa, « hantée par les changements d'états de la matière, les déplacements de frontières et de limites entre les grandes catégories culturelles : elle interroge souvent les mouvements, les passages transitoires de l'une à l'autre, qui signalent [...] le brouillage, inquiétant, des classifications qui fondent toute civilisation [...] » (2000, p.238) Ce jeu du passage, cette abolition des délimitations, le revenant ne cesse de les problématiser. Si le mort outragé rappelle, par sa présence, la réciprocité et l'ouverture des frontières, il infléchit aussi la narration en créant une fluidité entre des univers de pensée habituellement en conflit. L'hésitation ne repose plus, comme chez Todorov (1970), sur une logique bipolaire entre surnaturel ou naturel, mais plutôt sur les entités en coprésence et sur les « statuts ontologiques » des identités (Descola, 2005). Ainsi, toutes les grandes catégories anthropologiques

¹⁶ Les « embrayeurs culturels » sont pour l'ethnocritique les « points nodaux de l'œuvre réalisant la convergence du domaine référentiel extratextuel et du domaine littéraire au moyen de procédés d'écriture. Ils permettent de plus d'appréhender les phénomènes d'échanges culturels et l'insertion de certains détails du texte dans de véritables systèmes symboliques. » (Drouet, 2009, p. 14)

deviennent poreuses : homme / femme (Thérèse est masculinisée; Laurent et Camille sont féminisés), animé / inanimé (les tableaux prennent une forme animée; les vivants — pensons entre autres à Madame Raquin — deviennent inanimés), animal / humain (le chat François est un double de Camille, et Laurent croyant à une métempsycose est convaincu qu'il va le dénoncer à la police¹⁷), cru / cuit (la cicatrice à vif et le corps en feu de Laurent). Figure du passage générant une confusion entre le réel et l'imaginaire, entre le vivant et le mort, entre l'ici et l'ailleurs, le revenant est un schème culturel structurant la poétique de l'œuvre. Il y introduit une pensée sauvage, voire la pensée sauvage du roman, où s'établit une sorte de « continuité substantielle des organismes » (Descola, 2005, p. 185), ici, plus précisément des morts et des vifs. Entre le mort-vivant qui revient et les vivants-morts qui sont immobilisés et enfermés dans un huis clos, l'écriture suggère une contiguïté animiste, fondée sur une réversibilité des caractéristiques ontologiques des morts (revitalisés) et des vivants (momifiés). Ainsi, il y a, pour reprendre la terminologie de Descola, une discontinuité des formes corporelles entre le mort, qui est putrescible et froid, et les vivants, qui sont caractérisés par une isotopie du cuit et de la chaleur, mais il y a une continuité des intériorités (2005, p. 176). En effet, le mort est doté d'une intentionnalité : « [Laurent] finit par comprendre que le noyé était jaloux. » (Zola, 1966 [1867], p. 616) À

¹⁷ « Camille est entré dans ce chat, pensa-t-il. Il faudra que je tue cette bête... Elle a l'air d'une personne. Il ne donna pas le coup de pied, craignant d'entendre François lui parler avec le son de voix de Camille. » (Zola, 1966 [1867], p. 612) Encore une fois, le texte zolien actualise des croyances attestées. Comme le rappelle Sébillot, « si l'on veut tenir une chose secrète, il faut se garder d'en parler devant un chat : lors même qu'il semble endormi, il ne perd pas un mot de la conversation » (2002, p. 796).

l'inverse, le texte impute aux vivants les propriétés du mort. Toute la configuration du système des personnages principaux est construite sur cette porosité. Camille, avant d'être assassiné, est déjà un mort-vivant, sa mère l'ayant « disputé à la mort pendant une longue jeunesse de souffrances » (p. 528). Thérèse, enfermée dans la boutique et dans un mariage avec Camille, qui a déjà un pied dans la tombe, est une enterrée-vivante : « elle se croyait enfouie au fond d'un caveau » (p. 538)¹⁸, à l'instar de Madame Raquin, l'impotente aphasique. Laurent, de son côté, vole la place du mort pour épouser sa veuve. Suzanne est décrite comme une « pauvre créature, toute morte et toute blanche » (*TR*, p. 601), dégageant « une fade senteur de cimetièrre » (p. 623). Même le système onomastique du récit indique cette proximité avec le monde des morts : le patronyme de Thérèse est Degans, qui est une anagramme « de sang », et Laurent provient de « Jeufosse » (p. 601, nous soulignons). Les personnages sont des vivants-morts, une des structures du roman étant justement l'anticipation de la mort (donc, du point de vue narratorial, les personnages sont bel et bien des morts en devenir, voire des déjà-morts et des fantômes). Tout l'incipit de *Thérèse Raquin* le pré-dit : la boutique est une « fosse » (p. 534) et un « caveau » (p. 538), le passage du Pont-Neuf est « un coupe-gorge » (p. 526). La présence d'un revenant surdétermine et dramatise le fait que la communauté des vivants est une société de morts : « Thérèse ne trouvait pas un homme, pas un être vivant parmi ces créatures grotesques et

¹⁸ Le texte n'a de cesse d'insister sur cet état d'enterré-vivant qui caractérise, entre autres, Thérèse : « il lui sembla qu'elle descendait dans la terre grasse d'une fosse [...] » (Zola, 1966 [1867], p. 534) Ou encore : « elle s'imagina qu'elle venait d'être enterrée vive ; elle croyait se trouver dans la terre, au fond d'une fosse commune où grouillaient des morts. » (p. 622)

sinistres avec lesquelles elle était enfermée; parfois des hallucinations la prenaient, elle se croyait enfouie au fond d'un caveau, en compagnie de cadavres mécaniques [...]. » (p. 538¹⁹)

Cette communauté de vivants-morts est, en somme, prisonnière du passage, à l'instar du revenant qui est condamné à errer dans les franges de l'au-delà et de l'ici-bas. Rappelons que la boutique est située dans le *passage* du Pont-Neuf, mais entendons surtout ce mot dans un sens anthropologique : les personnages, enfermés dans un état de marge, sont, en quelque sorte, « mort[s] au monde des vivants » (Segalen, 1998, p. 36). Oscillant dans un entre-deux à la fois rituel (celui du deuil, des fiançailles et de la nuit de noces), temporel (celui de la nuit, monde de la hantise et de l'insomnie, et du jour, univers du quotidien mortifère et du sommeil) et psychologique (celui de la folie qui atténue les frontières entre le réel et l'illusion), leurs trajectoires biochronologiques sont ponctuées de morts symboliques durant lesquelles ils sont apparentés au revenant. Et si les (vrais) morts mal enterrés, mal refoulés, qui sont des étrangers du dedans et du proche, reviennent si souvent — de façon générale — dans le texte littéraire, ce n'est pas pour nous dire l'autre monde, mais plutôt pour signaler le désordre du monde des vivants et leur proximité avec le grand « passage ». Comme Michel de Certeau l'a affirmé à propos de « l'écriture de l'histoire » qui « re-présente des morts au long d'un itinéraire narratif » (1975, p. 138-139), écrire, c'est enterrer les morts pour « fixer une place aux vivants » (p. 140). Ainsi, l'écriture jouerait « le rôle d'un *rite d'enterrement* [...] qui exorcise la mort

¹⁹ Ou encore : « Et chaque semaine ramena un jeudi soir, chaque semaine réunit une fois autour de la table ces têtes mortes et grotesques qui exaspéraient Thérèse jadis. » (Zola, 1966 [1867], p. 620)

en l'introduisant dans le discours » (p. 139). Qu'en est-il de la littérature ? Il nous semble qu'elle enterre davantage les vivants que les morts qui, eux, revivent²⁰.

Donnons un dernier exemple, tiré de la préface à la deuxième édition du roman, de cette porosité des frontières entre les morts et les vifs qui est, en somme, la matrice culturelle du roman. Défendant sa technique scripturale et l'esthétique naturaliste, Zola s'explique en ces termes : « J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres » (1966 [1867], p. 520). La confusion entre le vivant (les personnages de papier) et le mort (les cadavres) est manifeste dans la citation; elle annonce celle du roman actualisée dans sa forme plus évidente par le revenant, mais aussi par les cadavres de la morgue qui sont décrits comme des vivants : « Le nez s'aplatit, les lèvres se détachèrent, montrant des dents blanches, la tête du noyé éclata de rire » (p. 577). Notons également que, dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), apparaît une nouvelle définition du mot « fantôme » qui s'applique désormais à signifier dans le domaine de la chirurgie « une espèce de statue ou de mannequin de bois sur lequel les chirurgiens s'exercent à l'application de bandages ou aux

²⁰ On retrouverait le même motif des vivants qui sont morts et des morts qui sont vivants dans *La Petite Roque* de Maupassant, qui partage avec *Thérèse Raquin* plusieurs points de rencontre, ou encore dans *Les Misérables* de Hugo, comme l'étude de Guillaume Drouet l'a démontré (« Tré-passer dans *Les Misérables* : une approche ethnocritique des relations entre morts et vivants », communication au Groupe Hugo, 10 février 2007, en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/07-02-10Drouet.htm>).

Pensons aussi à tous ces vivants présumés morts que le roman du XIX^e siècle met en scène : le colonel Chabert chez Balzac ou encore Florent dans *Le Ventre de Paris* de Zola.

opérations de l'accouchement ». Émile Littré, dans son *Dictionnaire de la langue française* (1872-1877), confirme lui aussi que le terme de chirurgie « fantôme » s'utilise pour désigner le « mannequin propre à l'étude de certaines opérations ». Ainsi, lorsque Zola affirme avoir fait le même travail que les chirurgiens, ne dit-il pas, à son insu, qu'il a travaillé sur des *fantômes* ?

En somme, l'écriture renoue les fils symboliques entre morts et vivants, c'est elle qui crée les passages. Les divers systèmes de créances de même que l'intercalation d'épistémès et de cosmologies hétérogènes indiquent la polyphonie culturelle de ce roman, qui enchâsse dans la matière textuelle des discours autres que le sien, discours qui subvertissent (heureusement) la fixité du projet scientifique et objectif annoncé par le romancier dans sa préface. Déjà présente au seuil du texte dans la confusion entre le mort et le vivant qui apparaît dans la préface et dans l'incipit, la pensée sauvage, qui bricole des liens analogiques entre les choses et les êtres, est à l'œuvre dans le texte zolien, configurant l'interdiscursivité folklorique et le système des personnages : elle nous rappelle que la littérature est aussi le lieu d'un enchantement du monde et qu'elle peut (encore) faire croire aux revenants.

Bibliographie

ABRY, Nicolas. (2006), « La *chauchevieille* en cérémonie : du croquemitaine de Noël au Carnaval », dans *Êtres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain*, Grenoble, Musée dauphinois, p. 81-84.

- ALBERT, Jean-Pierre. (1996), « Aux marges du visible : les images des morts », *Critique*, nos 589-590, p. 433-446, disponible en ligne : <halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00333243/en/>.
- BAILLARGER, Jules. (1856), « La Théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomane », *Annales médico-physiologiques*, 3^e série, t. II, janvier, p. 54-65.
- BAKHTINE, Mikhaïl. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BRIDIER, Sophie. (2001), *Le Cauchemar. Étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- C., B. (1868), « Bulletin critique », *Athenaeum français. Bulletin bibliographique de la Revue contemporaine*, n° 1, 30 avril, p. 7.
- CABANÈS, Jean-Louis. (2011), *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes ».
- CERTEAU, Michel (de). (1975), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire ».
- DESCOLA, Philippe. (2005), *Par-delà la nature et la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- DESCOMBES, Vincent. (1987), « La Philosophie de Combray », dans *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 173-192.
- DROUET, Guillaume. (2009), « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n° 145, « Ethnocritique de la littérature », 2009, p. 11-23.

- FABRE, Daniel. (1987), « Le Retour des morts », *Études rurales*, n°s 105-106, p. 9-34.
- . (1980), « Passeuse aux gués du destin », *Critique*, n° 402, novembre, p. 1074-1099.
- FINE, Agnès. (1987), « L'Héritage du nom de baptême », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 42^e année, n° 4, p. 853-877.
- LAROUSSE, Pierre. (1872a), article « Fantôme », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VIII, p. 97.
- . (1872b), article « Furie », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VIII, p. 884.
- . (1875), article « Revenant », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIII, p. 1100.
- LEMOINE, Albert. (1855), *Du sommeil au point de vue physiologique et psychologique*, Paris, J. B. Baillière.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel. (1975), *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard-NRF, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- MÉNARD, Sophie. (2012), « “Jusqu’à ce que *le mort* nous sépare” : ethnocritique du revenant dans *Thérèse Raquin* de Zola », *Poétique*, n° 172, p. 441-455.
- . (2011), « *Les Guenilles humaines* » ou les aveux du corps. *Poétique de la révélation psychophysiologique dans l'œuvre d'Émile Zola*, thèse (Ph.D), Université du Québec à Montréal et Université Paris-Ouest / Nanterre, <www.archipel.uqam.ca/4391/1/D2155.pdf>
- PRIVAT, Jean-Marie et Marie SCARPA. (2009), « Présentation. La culture à l'œuvre », *Romantisme*, n° 145, p. 3-9.

- TAINÉ, Hyppolyte. (1931), Lettre de Taine à Zola, début 1868,,
Bulletin de la Société littéraire des Amis d'Émile Zola, p. 4-5
- TOPIN, Marius. (1875), « Le Roman contemporain. XV. M. Émile Zola », *La Presse*, 21 août.
- SAINTE-BEUVE. (1878), Lettre à Zola, 10 juin 1868;
Correspondance de Sainte-Beuve, éditée par Jules Troubat, vol. II, p. 314-317 [reproduite par G. Gengembre dans le dossier de l'édition de *Thérèse Raquin*, Paris, Pocket, coll. « Classiques », 1991, p. 278].
- SANGSUE, Daniel. (2011), *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti.
- SCARPA, Marie. (2000), *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Littérature ».
- SCHMITT, Jean-Claude. (1994), *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- . (1994b), Préface à Jean Gobi, *Dialogue avec un fantôme*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres ».
- SÉBILLOT, Paul. (2002 [1904-1906]), *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, Paris, Omnibus.
- SEGALEN, Martine. (1998), *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université.
- TODOROV, Tzvetan. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

- VAPEREAU, Gustave. (1868), « Le roman du réalisme physiologique. M. Zola », *L'Année littéraire et dramatique*, vol. 10, Hachette, p. 47-48.
- VORAGINE, Jacques de. (2004 [1261-1266]), *La Légende dorée*, Paris, Gallimard-NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- WAGNER, Marc-André. (2006), « Les Représentations du cauchemar au Moyen Âge », dans *Êtres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain*, Grenoble, Musée dauphinois, p. 77-80.
- ZOLA, Émile. (1966 [1867]), *Thérèse Raquin*, dans *Œuvres complètes*, t. I, H. Mitterrand éd., Paris, Cercle du livre précieux.
- . (1991), *Thérèse Raquin*, préfacée et annotée par P. Hamon, Paris, Pocket, coll. « Classiques ».
- . (1883), *Thérèse Raquin* suivi du *Capitaine Burle*, édition illustrée par Castelli, Paris, C. Marpon et E. Flammarion.
- . (2001), *Thérèse Raquin*, étude de l'œuvre par Karine Villeneuve, Laval, Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre ».

Résumé

Faisant l'hypothèse que la matrice culturelle de *Thérèse Raquin* de Zola est construite sur la porosité des frontières entre les morts et les vivants, cet article étudie les créances du récit qui font du revenant à la fois une hallucination, un remords et, enfin, un mort malveillant qui revient d'outre-tombe pour supplicier ses meurtriers.

Abstract

Assuming that the cultural matrix of Zola's *Thérèse Raquin* is built on porous frontiers between the living and the dead, this article examines the beliefs of narrative that make the ghost simultaneously an hallucination, a remorse, and, finally, a malicious dead coming back from the grave for torturing his murderers.