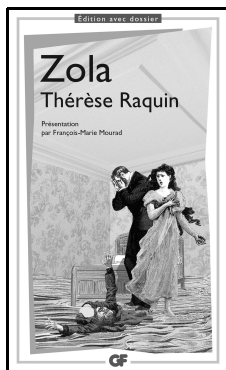


→ 2<sup>nd</sup>e. *Le roman et la nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle : réalisme et naturalisme*

**ZOLA**

## Thérèse Raquin

Édition avec dossier  
de François-Marie Mourad  
n° 9782081408173 • 3 €



Thérèse Raquin

## I. Pourquoi étudier *Thérèse Raquin* en classe de seconde ?

L'étude d'une œuvre d'Émile Zola, et tout particulièrement de ce roman préfigurant d'un certain point de vue les *Rougon-Macquart*, se justifie à plus d'un titre pour aborder l'objet d'étude de seconde « Le roman et la nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle : réalisme et naturalisme ». Le parfum de scandale qui accompagna la publication de ce court roman révèle à lui seul toute la force et la modernité de ce récit passionnel. À la suite de Gustave Courbet heurtant de plein fouet les habitudes et l'idéalisme convenu du public avec des œuvres monumentales comme *Les Casseurs de pierres* (1849) ou *Un enterrement à Ornans* (1849-1850), Zola s'inspire d'un fait divers pour faire la promotion inattendue de sujets et de personnages jugés jusqu'à présent indignes de toute représentation artistique, si ce n'est avec l'excuse de la disgrâce ou de la caricature. Or ce drame de l'adultère prête d'abord son canevas à une nouvelle au titre antiphrastique, *Un mariage d'amour*, avant de gagner l'intensité tragique que lui confère le roman *Thérèse Raquin*.

La sobriété du titre ne doit cependant pas cacher l'importance pour l'histoire littéraire de cette œuvre témoignant à la fois d'une rupture dans la production fictionnelle de Zola et de la mise en œuvre d'un programme esthétique clairement affiché dans ses textes critiques dès 1864. Alors que les premières publications de l'écrivain épousent les pratiques littéraires de son temps et relèvent pour beaucoup de l'écriture imitative – contes provençaux, romans d'inspiration autobiographique, roman-feuilleton, chroniques et critiques littéraires dont la variété formelle renvoie à la carrière type de l'homme de lettres de l'époque –, *Thérèse Raquin* se présente comme l'œuvre que le critique appelait de ses vœux. Et malgré sa filiation avec le récit d'adultère qui plaisait à la majorité du public cultivé, cette étude de mœurs se défend de flatter la sensibilité des lecteurs. Dans ce qui peut faire office de manifeste en faveur du roman moderne (1866), Zola trace, de façon prémonitoire, « une rapide esquisse du romancier analyste » :

Il est, avant tout, un savant, un savant de l'ordre moral. J'aime à me le représenter comme l'anatomiste de l'âme et de la chair. Il dissèque l'homme, étudie le jeu des passions, interroge chaque fibre, fait l'analyse de l'organisme entier. Comme le chirurgien, il n'a ni honte ni répugnance lorsqu'il fouille les plaies humaines<sup>1</sup>.

*Thérèse Raquin* se situe dans le prolongement direct de ce portrait du romancier expérimentant les domaines croisés de la physiologie et de la psychologie. C'est d'ailleurs ce qu'atteste la Préface de la deuxième édition (p. 43-49), dans laquelle l'auteur explicite le programme auquel il cherche à se conformer. Surtout, ce roman préfigure la théorie formulée en 1880 dans *Le Roman expérimental*, en exposant déjà les personnages aux influences du milieu et de l'hérédité, ou en les mettant à l'épreuve du déterminisme des tempéraments. Condensé des ambitions du chef de file naturaliste, soucieux de percer le mystère de la condition humaine d'après une démarche scientifique assez libre, ce roman de jeunesse propose, au seuil des *Rougon-Macquart*, de précieux outils de lecture.

Plus simplement, et dans le sillage du réalisme, les romans de Zola, réputés pour la qualité et la précision de

---

1. Zola. *Deux définitions du roman*, in *Œuvres complètes*, t. X, H. Miterrand (dir.), Cerle du livre précieux, 1968, p. 281.

leurs évocations, nous offrent une représentation contrastée de la physionomie socioculturelle dans la France du Second Empire. *Thérèse Raquin* est un roman intéressant de ce point de vue : il évoque un monde figé, mais il porte aussi témoignage des transformations majeures qui affectent le corps social dans son ensemble. Il dessine, à travers les personnages de Camille et de Laurent, un type d'ascension sociale que l'époque vient de rendre possible.

L'influence de la peinture est également très sensible dans *Thérèse Raquin* (voir Dossier, « La peinture en toile de fond de l'écriture zolienne », p. 315-326), via le personnage de Laurent comme à travers les descriptions dramatisées par lesquelles le romancier tente de donner un équivalent littéraire aux tentatives impressionnistes en cours (au moment où il rédige le roman, Zola est un critique actif et influent, qui prendra la défense de Courbet et de Manet).

L'actualité médicale est elle aussi complaisamment exploitée par l'auteur, dramatisée, même, avec la Morgue que visite Laurent. Elle constitue le pendant populaire et voyeuriste d'une curiosité plus générale pour l'étude du corps humain, les sciences naturelles et la physiologie. Ce prestige des sciences est la raison pour laquelle les figures du savant et du médecin – figures dont le romancier se réclame – deviennent des référents dans l'imaginaire collectif.

## II. Tableau synoptique de la séquence

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 1	Couvertures de différentes éditions de <i>Thérèse Raquin</i> . Biographie d'Émile Zola. « Structure du récit : le squelette de <i>Thérèse Raquin</i> » (Dossier, p. 276-283). « Des personnages naturalistes : physiognomonie et théorie des humeurs » (Dossier, p. 284-314).	Identifier les différents enjeux de l'intrigue. Comprendre l'engagement politique, social et esthétique de Zola. Découvrir les courants esthétiques du XIX <sup>e</sup> siècle.	Lecture d'images. Lecture cursive de notices biographiques. Recherche documentaire.

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 2	<i>Incipit</i> : du début à « les mains cachées sous son châle » (p. 51-53).	Étudier l' <i>incipit</i> d'un roman. Comprendre la fonction d'une description et percevoir la symbolique des lieux.	Étude de l'organisation de la description.
Séance 3	Portrait de Thérèse : de « Thérèse allait avoir dix-huit ans » à « cet intérieur endormi » (p. 59-61). Adaptation cinématographique : <i>Thérèse Raquin</i> , Marcel Carné, 1953. Préface à la deuxième édition (p. 43-49).	Étudier un portrait naturaliste.	Lecture analytique. Analyse filmique.
Séance 4	Chapitre IX : de « Il y avait quinze jours » à « de boire et de manger » (p. 97-98). Chapitre XXII : du début à « la traitait avec brutalité » (p. 188-192). <i>Un mariage d'amour</i> .	Comprendre l'évolution des personnages.	Lecture comparée.
Séance 5	Chapitre XI : de « Rien n'est plus douloureusement calme » à « des cris de plus en plus sourds » (p. 116-118). Ensemble du roman. « La peinture en toile de fond de l'écriture zolienne » (Dossier, p. 315-326).	Identifier les enjeux narratifs et esthétiques. Saisir l'influence de la peinture dans le roman.	Lecture suivie. Lecture d'image.
Séance 6	Ensemble du roman. Adaptation cinématographique : <i>Thirst, ceci est mon sang</i> , Park Chan-Wook, 2009.	Percevoir le mélange des registres réaliste et fantastique.	Comparer la place du fantastique dans le roman et dans le film.
Séance 7	Chapitre XXXII : de « À ce moment, cette sensation étrange » à la fin (p. 272-273).	Étudier un dénouement tragique.	Lecture analytique.

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 8	Groupement de textes sur le rôle de l'écrivain : extraits des <i>Romanciers naturalistes</i> de Zola ; lettre d'Émile Zola du 18 août 1864 à Anthony Valabrègue ; Préface de <i>Pierre et Jean</i> de Guy de Maupassant ; <i>Aux champs</i> de Guy de Maupassant (1882).	Évaluer les connaissances acquises sur le réalisme et le naturalisme. S'initier à la dissertation.	Questions sur le <i>corpus</i> . Débat.

### III. Déroulement de la séquence

#### SÉANCE I Découvrir *Thérèse Raquin*

- Supports :**
- Couvertures de différentes éditions de *Thérèse Raquin*.
  - Biographie d'Émile Zola.
  - « Structure du récit : le squelette de *Thérèse Raquin* » (Dossier, p. 276-283).
  - « Des personnages naturalistes : physiognomonie et théorie des humeurs » (Dossier, p. 284-314).
- Objectifs :**
- Identifier les différents enjeux de l'intrigue.
  - Comprendre l'engagement politique, social et esthétique de Zola.
  - Découvrir les courants esthétiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### • Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de résumer l'intrigue en une ou deux phrases avant de confronter leurs propositions par une lecture de leurs réponses à voix haute. On pourra s'appuyer sur ces premiers éléments pour les amener à distinguer les personnages principaux des personnages secondaires.

Ce sera l'occasion d'interroger les relations qu'entretiennent les personnages entre eux pour tenter de cerner leur fonction dans le récit. On pourra par la suite lire les deux

premières parties du Dossier de l'édition : « Structure du récit : le squelette de *Thérèse Raquin* » et « Des personnages naturalistes : physiognomonie et théorie des humeurs » (p. 276-314).

- **Lecture d'images et réflexion sur le titre**

Il peut également être intéressant d'observer comment les différentes éditions au format poche ont choisi d'illustrer la couverture de ce roman. Le professeur sélectionnera une dizaine de couvertures d'éditions différentes disponibles sur Internet pour amener les élèves à mesurer la multiplicité des approches possibles de l'œuvre. On attirera d'abord leur attention sur la variété des sujets représentés. Si la préférence est tout naturellement donnée au personnage éponyme de Thérèse Raquin et laisse attendre un portrait de femme, le couple des amants est souvent réuni dans un baiser conventionnel suggérant la passion amoureuse qu'ils partagent. Mais d'autres couvertures prennent le parti de présenter le triangle amoureux, avec notamment l'effrayante figure fantomatique de Camille. Le chat des Raquin apparaît de façon plus anecdotique mais tout aussi inquiétante, et permet de questionner sa fonction narrative. On le voit, la couverture trahit les attentes du lecteur, comme le fera l'intrigue, hésitant entre la séduction d'une intrigue mélodramatique et l'angoisse d'une atmosphère quasi fantastique. Enfin, l'illustration renvoie parfois à une scène emblématique du roman ou plus simplement à un lieu symbolique qu'il conviendra de faire identifier aux élèves. Nul doute que cet itinéraire incitera les élèves à discuter la pertinence des horizons d'attente suscités par ces choix. En guise de conclusion ludique, on pourra leur demander d'infléchir à leur tour la lecture du texte en imaginant un nouveau titre pour le roman.

- **Recherche documentaire**

Il serait dommage de ne pas profiter de la nature variée des supports iconographiques utilisés en guise de couverture (dessins, photographie d'archives, reproduction de tableaux de maîtres, photogrammes de cinéma) pour lancer les prémices d'une réflexion esthétique. On pourra donc tirer

prétexte de cette observation pour demander aux élèves de justifier ces choix après avoir consulté l'article du *Dictionnaire des littératures de langue française* (Bordas) sur la vie et l'œuvre d'Émile Zola. La surreprésentation des arts picturaux et cinématographiques constituera une première approche de l'engagement esthétique de Zola. On fera le point sur les différentes formes d'expression du réalisme afin d'amorcer la distinction avec le naturalisme.

### • Prolongement

Pour familiariser les élèves avec les œuvres des grands peintres et les principaux mouvements picturaux, on leur demandera de choisir, parmi les œuvres des peintres contemporains de Zola (Courbet, Manet, Monet, Renoir, Cézanne, Caillebotte, Degas...), celle qui pourrait figurer en couverture du roman *Thérèse Raquin*.

## SÉANCE 2

### L'exposition des lieux : une description programmatique

**Support :** • *Incipit* : du début à « les mains cachées sous son châle » (p. 51-53).

**Objectifs :** • Étudier l'*incipit* d'un roman.  
• Comprendre la fonction d'une description et percevoir la symbolique des lieux.

### • Questions préparatoires

Après avoir rappelé les fonctions habituelles d'un *incipit* romanesque, à savoir apporter des informations et capter l'intérêt du lecteur, on vérifiera avec les élèves si le début de *Thérèse Raquin* répond à ces exigences. On pourra par exemple leur demander de répondre aux questions suivantes :

– Relevez les indications spatio-temporelles qui montrent que la description est rigoureusement organisée.

– Quelles impressions cette description suscite-t-elle ? Vous vous appuyerez sur les connotations péjoratives de la

description en vous intéressant tout particulièrement aux couleurs et aux lumières. Vous expliquerez l'omniprésence du champ lexical de la blessure, de la maladie et de la mort.

– Qu'est-ce qui, dans cette description, préfigure l'enfermement psychologique et affectif dont sera victime Thérèse dans le roman ?

### • Réalisme et fonction informative

La description du passage du Pont-Neuf se fait en deux temps. Même si elle est parcourue de notations subjectives et « assombrie » par des images saisissantes, elle n'en est pas moins topographique et factuelle avant tout. Le narrateur situe précisément le milieu urbain et met en place le pacte réaliste, en dispensant un certain nombre d'informations utiles à la *mimésis*. Il procède à la désignation des lieux et à leur qualification. Le passage du Pont-Neuf est ancré dans la réalité parisienne, mesuré (« trente pas de long et deux de large », p. 51) et progressivement « peuplé » de ses constituants essentiels.

### • Dramatisation de la description

Après avoir posé ce décor, le narrateur apporte des informations complémentaires. La description du milieu s'enrichit et varie. Après la géographie urbaine, la sociologie. Les boutiques et leurs propriétaires ont été présentés comme des éléments du « biotope » : ils sont figés dans leur immobilité et leur passivité, et appartiennent au décor. Les passants, en revanche, introduisent un élément de dynamisme, mais le mouvement, loin de signifier la vie, consacre l'éloignement et la séparation du passage avec le reste du monde, incarné par le « public des gens affairés » (p. 52), les travailleurs et les oisifs, les hommes et les femmes, les jeunes et les plus âgés. Le mouvement général de la description coïncide avec sa dramatisation.

### • Discours et récit

Le narrateur, anonyme, *hétérodiégétique* (c'est-à-dire absent de l'univers spatio-temporel du roman), adopte un point de vue omniscient. Il détient des informations qui lui permettent de *discourir* aussi bien que de décrire. Les mar-



queurs de la généralisation sont nombreux : modalité assertive, tours unipersonnels, voix passive, présent de valeur générale, récurrence du *on* indéfini... Tous ces éléments rendent la description apparemment complète et indubitable.

La variation, ou l'alternance, entre discours et description est sensible dans la répartition en deux parties. L'évocation de la journée (première partie) est celle d'une diversité trompeuse. Le « passage » est un point de fuite, un espace inhospitalier, superlativement *passager*. L'affirmation du narrateur est d'autant plus efficace à ce propos qu'il englobe plusieurs catégories d'individus dans son évocation : il procède à un inventaire significatif du « public » (p. 52), réparti en travailleurs et inactifs, et classé par tranches d'âge. Personne n'a intérêt à stationner dans le passage ou n'en éprouve l'envie, à part les « boutiquiers ». L'impression produite est bien celle d'un lieu étrange, où règne une sorte d'inversion générale. Les marchands, par exemple, au lieu de se réjouir de la présence de clients potentiels, les « regardent d'un air inquiet » (p. 53).

### • Le peintre Zola

La deuxième partie peut être lue comme une conclusion de la description générale du passage du Pont-Neuf, avant le début du récit qui constitue indirectement la présentation initiale des personnages principaux. L'axe thématique de ce tableau nocturne est résumé par la longue phrase ternaire : « Le passage prend l'aspect sinistre d'un véritable coupe-gorge ; de grandes ombres s'allongent sur les dalles, des souffles humides viennent de la rue ; on dirait une galerie souterraine vaguement éclairée par trois lampes funéraires. » (p. 53). Les jeux de lumière font alterner le blanc et le jaune avec le noir. Une sorte de poésie macabre se dégage de cette description volontairement inquiétante. Le narrateur place au sein du texte les détails et les effets de perspective et de luminosité, comme le peintre compose un tableau en clair-obscur. Le vocabulaire employé est lui-même significatif de cette assimilation entre les deux arts. Il est question de « taches de clarté fauve », de « ronds d'une lueur pâle », d'une « ligne noirâtre des devantures » et d'« étoiles de lumière » (*ibid.*).

## • Le lecteur pris en otage

En régime réaliste, il est rare que les descriptions de lieux – et plus encore de milieux – soient complètement « froides » et objectives. Au moment où Zola commence à écrire *Thérèse Raquin*, il existe déjà une longue tradition du *tableau* ou de la scène parisienne. Il s'agit pour l'écrivain de créer une atmosphère et de poser les éléments essentiels de la narration. Les choix initiaux de Zola sont éclairés par des comparaisons intertextuelles qui renvoient à la tradition du romantisme *noir* et à un expressionnisme que l'on retrouve dans les grands romans-feuilletons, dont *Les Mystères de Paris* (1842) d'Eugène Sue sont le modèle. Zola n'hésite donc pas à forcer le trait pour séduire ou captiver le lecteur. En même temps qu'il le plonge dans l'ambiance, il le provoque par un parti pris déceptif. Les passages étaient connus comme des lieux agréables (cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, consultable sur la version numérique de la fiche, disponible sur le site [www.enseignants-flammarion.fr](http://www.enseignants-flammarion.fr)). Zola modifie sérieusement le réel, il le « noircit » à plaisir. Il crée à la fois une attente et un agacement chez le lecteur. Celui-ci sait d'ores et déjà, s'il accepte le pacte mis en place, que l'histoire sera morbide.

## • Prolongement

On fera lire aux élèves un court extrait du texte de Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, pour qu'ils mesurent l'écart entre une réalité et sa représentation, aussi « réaliste » soit-elle.

## SÉANCE 3

### Le portrait de Thérèse

- Supports :** • Portrait de Thérèse : de « Thérèse allait avoir dix-huit ans » à « cet intérieur endormi » (p. 59-61).  
• Adaptation cinématographique : *Thérèse Raquin*, Marcel Carné, 1953.  
• Préface à la deuxième édition (p. 43-49).
- Objectif :** • Étudier un portrait naturaliste.

## • Travail et questions préparatoires

Avant de procéder en classe à la lecture analytique de l'extrait, les élèves auront relu le chapitre II consacré à la présentation plus précise de la famille Raquin : la mère, le fils et Thérèse. C'est l'ordre logique de préséance, mais il est inversement proportionnel à l'importance que ces personnages vont prendre dans le récit. Mme Raquin est dépeinte en quelques traits comme une honnête petite bourgeoise, veuve, sans histoires, qui organise une vie simple pour elle et ses enfants. Camille est l'enfant malade mais son portrait est un peu plus élaboré ; le personnage à l'« égoïsme féroce » (p. 58) est conçu comme un *opposant*. Le portrait de Thérèse, qui vient logiquement combler l'attente créée par le titre, est conditionné par ce qui précède. Ce personnage essentiel a droit à un traitement de faveur dans l'ordre de la narration. Le portrait élaboré avec soin est porteur de nombreuses virtualités dramatiques et symboliques. On proposera alors comme projet de lecture la question suivante : en quoi l'éducation, le mode de vie et le milieu dans lequel vit le personnage ont-ils une incidence sur son destin ?

## • Discordances entre instinct et vie sociale

Le portrait de Thérèse est une suite de scènes et de tableaux caractéristiques, liés entre eux par les considérations d'un narrateur omniscient qui, tout en se gardant de procéder à une analyse précise, fixe les éléments essentiels du tempérament de la jeune femme. Il y a de la part du narrateur un évident refus de la « psychologie », telle que Balzac, ce spécialiste des « replis les plus profonds du cœur de la femme » (*Autre Étude de femme*, 1842), aurait pu la développer en multipliant les considérations morales, sociales et historiques.

La généalogie du personnage et son entrée dans la famille Raquin sont efficacement brossées en un paragraphe. Ce récit des origines où passe le souffle du roman d'aventures est réduit à ses constituants essentiels, qui suffisent pourtant à marquer l'étrangeté et l'extériorité foncières de Thérèse. La mère de la « petite fille » est « une femme indigène d'une grande beauté » (p. 59), telle que l'imaginaire exotique et

la littérature de voyage pouvaient en entretenir le fantasme dans le public du temps.

Les premières années d'enfance sont vécues sous le signe du contraste. La subordination forcée de Thérèse développe ses capacités d'adaptation mais maintient son énergie cabrée et en veille. Le personnage est montré toujours prêt à réagir, à « exploser ». L'épisode du séjour au bord de l'eau crée un précédent dans la délivrance de l'instinct. Il relève de l'histoire profonde du personnage, déjà présenté comme une « bête humaine » ou comme un animal élevé en cage et ayant enfin trouvé son milieu naturel. Thérèse est féline :

Quand elle était seule, dans l'herbe, au bord de l'eau, elle se couchait à plat ventre comme une bête, les yeux noirs et agrandis, le corps tordu, près de bondir. Et elle restait là, pendant des heures, ne pensant à rien, mordue par le soleil, heureuse d'enfoncer ses doigts dans la terre (p. 60-61).

L'évocation a des résonances mythiques puisque la nature semble s'animer et que les distinctions s'effacent entre l'humain, le végétal et l'animal. Le défi à la rivière renvoie même à la mythologie grecque et on peut y voir une réminiscence de l'épisode de la lutte d'Achille contre le Xanthe dans l'*Iliade* (chant XXI).

Les images de l'instinct indompté sont également celles de la sexualité féminine, telle qu'on pouvait l'appréhender à cette époque (victorienne), c'est-à-dire sur le mode effaré. Le texte est saturé de connotations qui disent l'éveil de la chair. La jeune femme est une adolescente sensuelle, à l'écoute de son corps, malgré le mode de vie débilisant auquel elle est contrainte. La communion avec la nature, au bord de la rivière, renvoie à un fantasme masculin, très sensible dans la peinture, qui associe l'eau à la féminité sans fards. La *pose* du personnage est sans conteste celle d'une extase sans limite.

Se trouve ainsi introduit le double plan qui régit l'ensemble du roman, celui de la vie cachée, intense, sauvage, criminelle, et celui de la vie apparente, modérée, convenable. Cette double perspective donne toute sa force et son originalité au roman. Zola la généralisera dans son « Histoire *naturelle* et *sociale* » des *Rougon-Macquart*. La discordance des deux niveaux est génératrice de nombreux effets et sert une intention de dévoilement, à la fois dans un but critique (voire

satirique) et expérimental. La femme, qui est l'opérateur principal de ce passage du visible à l'invisible, est donc l'objet de toutes les attentions du narrateur. On comprend mieux que ce soit elle qui donne son nom au roman. Parce qu'elle est plus proche que l'homme de la nature, selon les préjugés du temps, la figure féminine est exploitée à satiété pour donner un caractère probant à l'étude des discordances entre l'instinct et la vie sociale.

### • Analyse filmique

Dans un premier temps, on complétera cette analyse de portraits avec ceux de Camille et de Laurent afin que les élèves identifient les principaux traits de caractère de chacun des personnages et l'incidence de leur milieu sur leur tempérament. La confrontation des deux personnages amènera les élèves à la conclusion que tout oppose ces deux personnages masculins, expliquant par là même le rôle de révélateur que jouera Laurent au début de sa relation avec Thérèse.

Ensuite, on projettera l'adaptation cinématographique de Marcel Carné (1953). On demandera aux élèves si l'entrée en matière du film est en accord avec les chapitres d'exposition du roman. Le réalisateur fait l'économie de l'enfance des personnages principaux, qui sont déjà mariés, afin de resserrer la chronologie du récit. Il choisit de localiser l'intrigue à Lyon, le long du Rhône, sur les quais. La famille Raquin y observe une partie de pétanque annonçant les soirées du jeudi. Sans doute le choix de Lyon est-il un nouveau raccourci pour rappeler l'origine provinciale de cette famille venue de Vernon à Paris, portée par l'espoir de réussite attachée à la capitale. La fascination latente qu'exerce Paris sous la plume de Zola, prodigue en descriptions constitutives d'une véritable mythologie de la ville, se retrouve dans le pouvoir d'attraction de la grande capitale sur les personnages du film. Prétexte à une pseudolune de miel entre Thérèse et Camille, le voyage en train pour Paris tourne au cauchemar et devient fatal à ce dernier. Mais une fois le meurtre consommé, Paris n'est plus que la ville des procédures judiciaires et du chantage : elle perd son pouvoir fantasmatique et révèle l'absence d'issue de ces destins tragiques métaphorisés par les rails. Dans *Thérèse*

*Raquin* – le film comme le roman –, les personnages sont bel et bien prisonniers de cette trajectoire. Marcel Carné introduit un motif romanesque – celui du train – qui n’est pas sans évoquer *La Bête humaine* (1890), rappelant ainsi que les hommes sont les jouets des passions qui les dominent.

Les élèves commenteront dans un paragraphe rédigé les choix de mise en scène qui leur paraissent justifiés par la lecture qu’ils ont faite du roman, sans se limiter à la recherche d’une stricte fidélité formelle, mais en tenant compte des contraintes de toute transposition, pour souligner l’intelligence des adaptations et trouvailles de Marcel Carné.

### • Prolongement

Afin de donner un écho théorique à l’ensemble de la réflexion sur les personnages, on pourra proposer la lecture d’un extrait de la Préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin* (p. 43-49). Zola y répond aux critiques que n’a pas manqué de soulever la publication de son roman en expliquant la dimension scientifique et expérimentale de son projet. Après avoir identifié à qui cette préface est destinée, on aura soin d’établir les éléments du litige (critique des détracteurs, reproches de Zola) pour résumer le projet poursuivi par l’auteur dans ce roman.

## SÉANCE 4

### Les revirements de la passion

**Supports :** • Chapitre IX : de « Il y avait quinze jours » à « de boire et de manger » (p. 97-98).

• Chapitre XXII : du début à « la traitait avec brutalité » (p. 188-192).

• *Un mariage d’amour*.

**Objectif :** • Comprendre l’évolution des personnages.

### • Travail préparatoire

Afin de préparer la confrontation des chapitres IX et XXII et de comprendre l’évolution différente que subit la passion

qui habite Thérèse et Laurent, on invitera les élèves à relire le chapitre VII en s'interrogeant sur ce qui distingue les deux personnages. On étudiera ensuite les aspects de la personnalité de Thérèse sur lesquels le narrateur insiste dans les pages précédant l'extrait du chapitre IX.

Laurent et Thérèse sont entrés dans l'adultère, mais chacun à sa façon. Thérèse est présentée comme l'actrice essentielle de la relation, et le narrateur, dans le chapitre VII, multiplie les indications à son propos. Son histoire commence véritablement. Elle inclut non seulement l'éveil à la sensualité, qui la tire du « sommeil de la chair » (p. 85), mais aussi la vocation héréditaire et une certaine complaisance dans la transgression. Thérèse est le personnage le plus complexe du trio mari-femme-amant parce que, en tant qu'héroïne et femme, elle est au croisement de plusieurs logiques : narrative, dramatique, symbolique, voire mythique et inconsciente, dimensions que l'auteur a du mal à dialectiser, notamment lorsqu'il prétend poursuivre un but scientifique. Quant à Laurent, il réagit essentiellement en « brute humaine », son organisme est soumis au rythme du besoin de la satisfaction. L'indication temporelle initiale montre la dimension « pavlovienne » du comportement sexuel chez le personnage.

### • La pulsion de l'instinct

Dans le chapitre IX, la multiplication des substantifs au pluriel à valeur augmentative – « appétits », « embrassements », « instincts », « volontés », « désirs », « flexibilités nerveuses » (p. 97-98) – sert le projet de transposition matérialiste de la passion amoureuse, habituellement idéalisée et traitée avec raffinement par de nombreux écrivains. La préférence stylistique pour le pluriel est un indicateur de la volonté de rester dans l'ordre physiologique de la pulsion, d'en montrer l'épaisseur, d'étudier « le sourd travail des désirs » (p. 98) à l'œuvre dans le corps. En même temps, il convient de le remarquer, ces pluriels, fréquents sous la plume des écrivains réalistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, rappellent un procédé en vogue à l'époque classique (« Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés », Racine, *Phèdre*, IV, 2). Mais, ici, l'amplification va de pair avec une intention réductrice, qui assimile les volontés aux

instincts, les élans aux besoins récurrents, le haut au bas. Le choix des mots est d'ailleurs significatif. Il n'est nulle part question d'amour, de sentiment, de rêve. Le narrateur parle de « passion de sang » ou dit de son héros qu'« il aimait à la rage » (*ibid.*). Ces expressions, volontiers excessives, témoignent d'un effort de rénovation et d'adaptation dans l'ordre du lexique spécialisé. Il est bien question d'« amante », de « passion », de « désir », mais ces mots sont arrachés à leur univers de référence, tragique ou romantique, et sont « naturalisés ».

Laurent est volontiers présenté comme un organisme animal : il quête les embrassements de sa maîtresse « avec une obstination d'animal affamé » ; il possède une « florissante nature de brute » ; ce sont ses « muscles » et les « fibres de son corps » (*ibid.*) qui réagissent désormais à l'état d'irritation et de manque où sa relation avec Thérèse l'a placé. L'absence de liberté est patente. Zola va même jusqu'à suggérer que le corps de l'homme peut subir comme un envoûtement. La dernière phrase de l'extrait est un résumé expressif de cet état de dépendance absolue. Le mot « vivre » constitue l'acmé d'un ensemble périodique dont le rythme régulier mime l'énoncé d'un constat scientifique. La phrase a une valeur à la fois logique et stylistique, elle sert le projet expérimental pris en charge par un narrateur soucieux de mener une observation à son terme. À la place d'une longue analyse psychologique, nous avons un bref mais puissant tableau physiologique.

### • Le dérèglement des passions

La comparaison qui clôt l'extrait du chapitre IX indique la dépendance de Laurent à l'égard de Thérèse. Le chapitre XXII, en retraçant la généalogie de ce « couple puissamment lié » (p. 189), fait le récit abrégé de cette catastrophe, au sens étymologique du terme. Après le cataclysme de la rencontre, « l'influence ardente de la jeune femme » (*ibid.*) a entamé son travail de sape préparant la longue déchéance du couple. D'abord, en scellant une complémentarité organique entre deux tempéraments contraires, l'union amoureuse des deux amants résonne comme un accord harmonieux : « L'amant donnait de son sang, l'amante de ses nerfs, et ils vivaient l'un dans l'autre, ayant



besoin de leurs baisers pour régulariser le mécanisme de leur être » (*ibid.*). Mais cette osmose est de courte durée et l'équilibre précaire est rompu dès lors que « les nerfs surexcités de Thérèse avaient dominé » (*ibid.*). Laurent est bel et bien sous la coupe d'une femme qui le perdra. Et Thérèse, dont le narrateur a pris la peine de préciser au chapitre précédent qu'elle « était venue rue Saint-Victor, apportant à Laurent l'idée du meurtre avec elle » (p. 177), est la source de la faute originelle. En digne héritière de la figure biblique de l'Ancien Testament, elle séduit et pervertit Laurent, en révélant « une sensibilité étonnante » (p. 189) qui « modifia sa nature » (p. 190), le détraqua au point de lui faire connaître l'insomnie, les hallucinations et la folie. C'est donc bien sur Laurent que les effets de la passion sont les plus dévastateurs, faisant de lui le contraire de ce qu'il est initialement, « un enfant poltron » (*ibid.*), rongé par l'angoisse. On comprend que le narrateur ait choisi d'évoquer plus longuement que pour Thérèse les ravages de la passion sur Laurent, et qu'il lui ait donné la priorité dans ce chapitre. À la violence du désir succède celle, tout aussi obsédante, de la terreur et de l'écœurement, puis du remords, illustrée par un champ lexical nourri.

### • Prolongement

Il peut être intéressant à ce moment de l'étude de lire la nouvelle *Un mariage d'amour*, car cet avant-texte contient des scènes et des détails qui formeront la matière de *Thérèse Raquin*. Cette ébauche met l'accent, par les libertés que Zola prend avec les événements du fait divers dont il s'inspira, sur les éléments essentiels de l'intrigue : l'auteur invente la noyade (les amants de Gordes ont utilisé une arme à feu), ajoute l'épisode morbide de la Morgue et des hallucinations, le motif obsessionnel de la morsure et l'issue tragique du double suicide. On comprend de la sorte que la puissance de cette œuvre doit autant à l'ambition naturaliste qu'au pouvoir créateur de son auteur.

## SÉANCE 5

### La scène du meurtre

- Supports :**
- Chapitre XI : de « Rien n'est plus douloureusement calme » à « des cris de plus en plus sourds (p. 116-118).
  - Ensemble du roman.
  - « La peinture en toile de fond de l'écriture zolienne » (Dossier, p. 315-326).
- Objectifs :**
- Identifier les enjeux narratifs et esthétiques.
  - Saisir l'influence de la peinture dans le roman.

#### • Question préparatoire

Les élèves reliront l'intégralité du chapitre XI en se focalisant sur les descriptions de paysages afin de relever les notations picturales porteuses du drame. Le compte rendu en classe sera l'occasion de faire un point sur la symbolique des couleurs.

On leur demandera ensuite de justifier la fréquence de ces tableaux picturaux dans le roman. On attendra qu'un lien soit établi avec la carrière de peintre de Laurent, et celle de critique d'art d'Émile Zola (voir Dossier, « La peinture en toile de fond de l'écriture zolienne », p. 315-326). On pourra ainsi revenir avec les élèves sur les principaux passages du roman mettant en scène la peinture, à travers les motifs explicites du récit ou par le style suggestif de l'auteur.

#### • La narration au service du drame

La scène du meurtre est habilement préparée tout au long du chapitre XI, à la fois pour ménager le suspense et pour obtenir des effets liés au *crescendo* de la tension dramatique. Ce chapitre est un morceau de bravoure de la part de l'écrivain, à la fois parce que s'y croisent des tonalités variées et parce que sont poursuivis des objectifs différents : narratifs, dramatiques, descriptifs (picturaux) et symboliques, voire poétiques, fût-ce d'une poésie noire et macabre. La longueur exceptionnelle du chapitre est également liée au choix narratif d'une temporalité mimétique, à la perspective de l'action « en direct », plus à même de frapper l'attention

du lecteur et de le faire participer le plus intensément possible au drame.

### • L'impressionnisme

La scène s'organise en trois temps. Il y a d'abord une belle description de la Seine au crépuscule, organisée en tableau pictural. Zola pratique l'écriture artiste, et tente, par de nombreux procédés (notamment les pluriels augmentatifs), de peindre un paysage fluvial, comme l'ont fait Monet ou Sisley. Le vocabulaire et les tournures employés traduisent l'effort de reconstitution des impressions et la transposition artistique (p. 116-117).

On repère aisément dans cet ensemble textuel des lignes, des bandes, des taches et des masses colorées, une série de nuances et de correspondances significatives. Le symbolisme de l'automne se superpose au tableau pour en faire cette fois un spectacle de « désespérance » (p. 117). L'écrivain, lorsqu'il tente de concurrencer le peintre, est évidemment confronté à une difficulté essentielle : comment traduire par la succession inhérente au message linguistique la simultanéité visuelle que le peintre atteint à l'intérieur du tableau ? Zola procède par touches successives mais doit ponctuer son texte de relevés d'effets, de sommations quasi didactiques, de phrases-cadres : « Le crépuscule venait » (p. 116) ou « tout le paysage se simplifiait dans le crépuscule » (p. 117). Il y a donc une fonction de régie qui relève plus du décor théâtral que de la peinture. N'oublions pas que le paysage est ici celui du drame.

### • Meurtre en direct : intensité dramatique et marques symboliques

Le deuxième mouvement du texte est constitué par un dialogue et une description d'action. Les discours (direct et indirect) alternent, et les variations de point de vue introduisent une rupture – celle du crime – qui s'accomplit enfin dans un surcroît de violence et de terreur. Après le tableau pictural arrive la scène du crime, très expressionniste et saturée de détails réalistes. Le narrateur surenchérit dans l'horreur par un parti pris délibéré de reconstitution totale. Chaque personnage est saisi tour à tour dans une ou deux attitudes caractéristiques. Camille est d'abord montré arc-bouté dans la barque, puis il

se débat et mord son agresseur ; Laurent prend Camille à bras-le-corps et le secoue en l'étranglant avant de le jeter dans l'eau. Quant à Thérèse, elle assiste au spectacle et subit une crise de nerfs qui la jette prostrée au fond de la barque. Les « rôles » de chacun sont clairement distribués : la victime impuissante, le criminel déterminé et la complice dépassée. Les registres mis en œuvre font osciller le lecteur de la fascination à l'indignation. La scène suscite la terreur et la pitié. Le personnage de Camille s'apprête d'ailleurs à subir une première métamorphose : présenté d'abord comme un être gênant, « exaspérant et ignoble » (p. 112), il accède ici au statut de victime innocente. Il se défend avec « l'instinct d'une bête » (p. 118) prise au piège, dans des circonstances pathétiques et, selon le code de sympathie implicite qui régit tout récit, il peut désormais bénéficier de la compassion du lecteur.

### • Prolongement

Pour faire écho à l'impressionisme de la scène de meurtre, on envisagera une incursion dans la peinture impressionniste en général. On pourra notamment interroger les élèves sur la modernité de l'œuvre de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862), qui constitua la principale attraction du Salon de 1863. On rappellera l'héritage des maîtres anciens dont Zola s'est inspiré : *Le Concert champêtre* (1509) de Titien, alors attribué à Giorgione, fournit le sujet, tandis que la disposition du groupe central s'inspire d'une gravure d'après Raphaël : *Le Jugement de Pâris* (1514-1518). Mais on attirera surtout l'attention sur le détournement du sujet comme du motif : la présence d'une femme nue au milieu d'hommes habillés n'est justifiée par aucun prétexte mythologique ou allégorique. Qui plus est, cette femme « ordinaire » semble regarder le spectateur en matière d'invite. La modernité des personnages achève de rendre l'ensemble obscène aux yeux des contemporains qui y voient une incitation à la débauche. Le grand format de cette toile audacieuse (208 × 264 cm), transgressant les conventions du temps, marque une rupture avec le goût bourgeois pour la peinture classique, ce qui n'est pas pour déplaire à Zola. En cela, cette œuvre fait écho à la liberté nouvelle recherchée par le romancier dans le domaine de l'écriture.

Le tableau de Courbet, *Les Demoiselles des bords de Seine*, exposé au Salon de 1857, constitue une illustration

supplémentaire de la manière dont les peintres modernes de l'époque bouscullaient les règles de l'art à travers une scène de genre – les bords de Seine.

## SÉANCE 6

### Le fantastique

- Supports :** • Ensemble du roman.  
• Adaptation cinématographique : *Thirst, ceci est mon sang*, Park Chan-Wook, 2009.
- Objectif :** • Percevoir le mélange des registres réaliste et fantastique.

#### • Travail préparatoire

On demandera aux élèves de chercher la définition du fantastique comme registre littéraire et de repérer ensuite les scènes qui, dans *Thérèse Raquin*, s'y apparentent (l'insomnie et les hallucinations, le portrait de Camille et les apparitions du chat).

#### • Le spectre de la mort

On définira la notion de fantastique (telle que l'ont caractérisée Tzvetan Todorov et Clément Rosset) en s'appuyant sur des exemples littéraires et cinématographiques : le registre fantastique se caractérise par l'intrusion d'éléments irrationnels, illogiques ou surnaturels dans un univers réaliste. Dans le registre merveilleux, au contraire, les éléments surnaturels sont considérés comme familiers. À la lumière de cette définition, on relira un extrait significatif du roman pour attirer l'attention des élèves sur l'expression de l'inquiétude et du doute. Dans cette perspective, on rappellera la symbolique du chat, sorte de mascotte maléfique du couple qui les observe avec une « extase diabolique » (p. 91). On observera comment le narrateur brouille les frontières entre humanité et animalité en prêtant au chat un prénom humain, tandis que, à l'inverse, Thérèse se caractérise par ses « souplesse félines » (p. 59). Laurent ira d'ailleurs jusqu'à croire que le chat est possédé par

Camille et finira par tuer l'animal, sans parvenir à se libérer du fantôme du mari. La figure du chat redouble en effet l'image du spectre qui hante Laurent dans ses cauchemars ou sous les traits du portrait suspendu, et participe à la scansion obsessionnelle du remords, en quelque sorte programmé dès les premières pages du roman. Car le spectre de la mort, présent dès l'assimilation du passage du Pont-Neuf à un caveau, obsède tous les personnages : si Camille est en rémission, les « poupées de carton » (p. 72) des soirées du jeudi ressemblent à des morts-vivants qui toujours rejouent la même scène, et Mme Raquin finit paralysée et mutique. Vie et mort se ressemblent et se confondent : dans un mouvement inversé, ce sont ensuite le visage grimaçant du noyé à la Morgue (chap. XIII) ou dans les cauchemars de Laurent (chap. XVII), ou encore le portrait verdâtre de Camille qui généralisent le sentiment de confusion auquel sont en proie Thérèse et Laurent.

#### • La malédiction du sang

On choisira ensuite de projeter le début de l'adaptation cinématographique *Thirst, ceci est mon sang* de Park Chan-Wook. Le réalisateur a transposé le récit en Corée, à l'époque actuelle. Camille, hospitalisé, reçoit la visite de Laurent, ami de la famille et pasteur. Mais, par philanthropie, ce dernier s'est prêté à une expérience scientifique qui a mal tourné : en voulant éradiquer un virus maléfique, il est contaminé et sauvé *in extremis* par une transfusion qui le transforme progressivement en vampire. Cédant aux charmes de Thérèse, il finit par la contaminer. On demandera aux élèves d'expliquer ce qu'apporte la figure du vampire et de justifier les choix de mise en scène du réalisateur coréen. Laurent, en monstre assoiffé de sang, incarne en effet avec violence cette montée ravageuse du désir et véhicule à travers le motif de la morsure l'image de la contagion du mal et du remords, très présents dans le roman. En prêtre pervers, il figure également les différentes étapes de la déchéance morale que connaîtra Laurent dans le roman : la transfiguration et l'illusion d'un pouvoir décuplé, puis la dégradation, la souillure et le meurtre.

## • Prolongement

La lecture de la nouvelle *La Mort d'Olivier Bécaille* (1884) de Zola constitue une autre illustration de ce mélange paradoxal des registres et permet de comprendre que le fantastique sert le projet naturaliste. Ce récit comporte un certain nombre de motifs fantastiques : outre les thèmes de la fragilité nerveuse et du rêve éveillé, celui de la mort apparaît comme une version ultime de la fascination qu'exerce le franchissement de cette frontière entre vie et mort, rêve et réalité, folie et raison. Dans un premier temps, le héros ignore s'il est réellement mort ou victime d'une crise nerveuse, alors que tous les autres personnages confirment son décès. Lecteur et personnage sont livrés à cette hésitation déstabilisante identifiée comme fondatrice du fantastique par Todorov, jusqu'à ce que l'issue de la nouvelle lève le doute. Olivier Bécaille est en réalité bien vivant, mais il apprend au terme de cet épisode angoissant que sa femme ne l'aime pas et comprend que sa vie n'a pas de sens. Zola utilise en arrière-plan l'atmosphère angoissante du registre fantastique pour légitimer l'apparition du spectre de cette mort symbolique qui hante le personnage lui-même. Cette nouvelle est donc résolument réaliste, si l'on en croit la signification délibérément décevante de cette histoire d'amour ratée.

## SÉANCE 7

### Le dénouement tragique

**Support :** • Chapitre xxxii : de « À ce moment, cette sensation étrange » à la fin (p. 272-273).

**Objectif :** • Étudier un dénouement tragique.

#### • Le tragique

La comédie de la débauche a succédé à l'inquiétude du remords. Le chapitre xxxi a développé *in extremis*, de façon vraisemblable, une alternative au drame domestique et au huis clos, avec les sorties en ville de Laurent et les tournées crapuleuses de Thérèse. Mais cette tentative de diversion

échoue. Les deux personnages portent le drame en eux comme une fatalité et sont incapables de s'en défaire. La souffrance les possède totalement et fait corps avec eux. Ce « grand silence terrible » et cette « tristesse lourde » (p. 265), qui rendent plus dérisoire l'agitation d'un personnage se débattant pour échapper à la fatalité ou à la malédiction, créent une atmosphère et une attente tragiques. Le dénouement est proche ; il avait d'ailleurs été annoncé au chapitre XXX, comme un pressentiment éprouvé par Mme Raquin :

D'ailleurs, elle voyait bien que le dénouement ne pouvait être loin. Chaque jour, la situation entre les époux devenait plus tendue, plus insoutenable. Un éclat, qui devait tout briser était imminent (p. 251).

La brièveté du dénouement est annoncée, ce qui laisse augurer sa violence radicale.

### • Une scène théâtrale et cinématographique

La scène est très visuelle, à la fois théâtrale et « cinématographique ». Les poses des personnages sont soulignées avec une insistance que l'on retrouvera quelques dizaines d'années plus tard dans le cinéma muet, notamment celui qui portera le mélodrame (la « tragédie des Boulevards ») à l'écran. L'emphase de la mise en scène est particulièrement sensible dans la mort et le tableau final :

Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille » (p. 273).

Les interventions du narrateur ont deux fonctions : elles dramatisent considérablement, comme on le voit ici, le fait divers, et elles apportent un commentaire « moral », même si on remarque une volonté tenace d'en rester au *spectacle*, de fournir une description la plus précise possible de l'issue fatale. Les détails matériels sont nombreux, la présence des objets se substitue à l'énoncé de sentiments :

Thérèse vit le flacon dans les mains de Laurent, et Laurent aperçut l'éclair blanc du couteau qui luisait entre les plis de la jupe de Thérèse. Ils s'examinèrent ainsi pendant quelques



secondes, muets et froids, le mari près de la table, la femme pliée devant le buffet (p. 272).

Il y a un dénuement volontaire de la description, un refus manifeste de l'analyse psychologique, souligné par les positions des personnages et les indications d'attitudes.

### • Une morale sans concession

Une lecture « morale » reste malgré tout possible, même si la dramaturgie a primé sur l'analyse. Le regard lourd de Mme Raquin est le rappel de la condamnation des méchants. Le personnage incarne dans son immobilité inquiétante, on l'a vu, une sorte de justice immanente ; il est une nouvelle statue du Commandeur : « Mme Raquin, sentant que le dénouement était proche, les regardait avec des yeux fixes et aigus » (p. 272). En outre, le narrateur ne peut s'empêcher de faire un certain nombre de remarques, de commentaires directs et indirects qui orientent la scène finale vers le soulagement général. Les dernières minutes des condamnés sont présentées à la fois comme une sorte de détente mécanique, physiologique, et comme un rachat par la mort.

Les deux registres sont sensibles : celui de la « crise suprême » nerveuse et physiologique, marquée par les pleurs et l'appel à l'entropie, et celui de la faute à expier, de la « vie de boue » dans laquelle il serait trop « lâche » de persévérer. Si Zola parle de « consolation dans la mort » (p. 273), il ne fait référence à aucun au-delà. Il prend même plaisir à montrer ce que la tragédie classique laissait dans l'ombre de la coulisse, et le roman se termine sur un spectacle affreux et cauchemardesque, sur une vision d'horreur soulignée par des effets de lumière glauque, qui réinscrivent le meurtre dans le milieu du passage du Pont-Neuf :

Les cadavres restèrent toute la nuit sur le carreau de la salle à manger, tordus, vautrés, éclairés de lueurs jaunâtres par les clartés de la lampe que l'abat-jour jetait sur eux. Et, pendant près de douze heures, jusqu'au lendemain vers midi, Mme Raquin, roide et muette, les contempla à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasants de regards lourds (p. 273).

Ces dernières indications, à interpréter comme une glose des interdits de la tragédie classique (ces « douze heures »

de la nuit ne sont jamais montrées, le spectacle de la mort est tabou, l'immobilité contrevient au principe d'action, le rideau n'est pas tiré...) sont peut-être une mise en abyme des facultés dont se dote le *nouveau roman* naturaliste : montrer ce qu'on ne montrait pas, empêcher toute échappée de nature idéaliste, spirituelle, philosophique ou religieuse, parodier les conventions artistiques et littéraires, notamment en les exagérant.

## SÉANCE 8

### Évaluation finale

**Support :** • Groupement de textes sur le rôle de l'écrivain : extraits des *Romanciers naturalistes* de Zola ; lettre d'Émile Zola du 18 août 1864 à Anthony Valabrègue ; Préface de *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant<sup>1</sup> ; *Aux champs* de Guy de Maupassant (1882).

**Objectifs :** • Évaluer les connaissances acquises sur le réalisme et le naturalisme.  
• S'initier à la dissertation.

#### • Questions sur le *corpus*

1. Comparez la conception que ces deux auteurs ont du romancier réaliste et naturaliste.

2. Expliquez pourquoi, selon Zola et Maupassant, le réalisme absolu est impossible.

#### • Conseils

Pour chaque question, on recommandera aux élèves de classer au brouillon les éléments de réponse dans un tableau confrontant les trois extraits, afin de faciliter la rédaction d'une réponse synthétique évitant l'examen successif de chaque texte. On rappellera que les réponses s'appuient sur des références systématiques aux documents, mais que les documents sont inégalement convoqués selon les questions.

---

1. Ces trois textes sont consultables sur la version numérique de la fiche, disponible sur le site [www.enseignants-flammarion.fr](http://www.enseignants-flammarion.fr).

## • Prolongement

La correction de l'évaluation donnera lieu en guise d'ouverture à un débat : « Le rôle de l'écrivain est-il seulement de reproduire le réel ? » Les élèves constitueront des groupes et chercheront dans leurs lectures personnelles des exemples de textes qui permettent d'illustrer le débat. Chaque groupe exposera ses arguments devant la classe en veillant à les illustrer d'exemples romanesques précis<sup>1</sup>.

## IV. Orientation bibliographique

---

Voir la bibliographie donnée dans l'édition GF, p. 351-354.

Sandra MOURAD

---

1. Retrouvez une proposition de plan sur la version numérique de la fiche, disponible sur le site [www.enseignants-flammarion.fr](http://www.enseignants-flammarion.fr).