



TROISIEME PARTIE :

INFLUENCES DES THEORIES DRAMATIQUES DE ZOLA.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Chapitre 1 :
Antoine et le "Théâtre-Libre".

Si nous examinons objectivement la vérité, nous nous devons de reconnaître que toutes les luttes de Zola destinées à établir le Naturalisme dans le théâtre et lui donner de l'influence sur les scènes de Paris n'ont guère été couronnées de succès; bien sûr, grâce à ses nombreux articles de critique dramatique, il a peut-être permis de donner un ensemble de principes plutôt cohérents, mais ses oeuvres, que ce soient ses comédies - qui ne se veulent pas des exemples ni des applications - ou ses drames, n'ont connu que des demi-succès, comme Thérèse Raquin, ou des échecs. Cela veut dire que Zola n'avait pas, par ses oeuvres personnelles, obtenu que le public vienne s'intéresser à sa vision du théâtre. Or, en 1887, André Antoine fondait le Théâtre-Libre, et ce théâtre allait avoir une très grande importance pour développer et faire connaître les idées de Zola à propos de l'art dramatique. Ce rôle qu'Antoine allait jouer dans l'évolution du théâtre en France a été reconnu dès le début par un écrivain comme Edmond de Goncourt qui a noté, dans son Journal, à la date du 22 Octobre 1888 :

Au fond, ce petit homme est l'artisan d'une radicale rénovation théâtrale, et si, comme il le disait, elle ne se fait pas chez lui, elle se fera forcément sur les autres scènes et, quelle que soit la fortune de son entreprise théâtrale, il est bien certainement le rajeunisseur du vieux théâtre.¹

Antoine, ancien employé de la Compagnie du Gaz et passionné par l'art dramatique au point d'organiser de Théâtre-Libre dans une petite salle qui ne pouvait recevoir que trois cents spectateurs et de ne jouer les pièces que trois fois pour pouvoir en présenter des nouvelles plus souvent, a bien souvent affirmé que toute son entreprise avait reçu la plus profonde influence des idées de Zola; c'est ce qu'il dit, entre autres occasions, dans le discours qu'il a prononcé à Médan en 1923 :

Je témoigne ici que tout le mouvement du Théâtre-libre fut déclenché

¹Edmond de Goncourt, Journal, cité dans Martino, Le Naturalisme Français, p. 167.

par son geste de puissant animateur. Par lui, nous avons conquis la liberté du théâtre, la liberté d'y porter tous les sujets, tous les milieux, le peuple, les ouvriers, les soldats, les paysans, toute la foule tumultueuse et magnifique.²

Afin de voir si l'entreprise du Théâtre-Libre correspond bien à une influence de Zola sur Antoine, il apparaît utile d'étudier d'abord les relations entre ces deux hommes, puis également de voir comment les idées d'Antoine, metteur en scène et acteur, rejoignent ou développent celles que Zola a exprimées dans ses oeuvres critiques.

1 - Relations entre Zola et Antoine.

Il semble bien que le respect et l'admiration d'Antoine pour Zola ait commencé lorsque le futur acteur était encore très jeune car, dans les lettres à Pauline Verdavoine, sa future femme, Antoine lui donne des conseils pour lire les Rougon-Macquart, et ceci à plusieurs reprises.³ On pense généralement qu'Antoine, quand il commença à se passionner pour le théâtre, alors qu'il préparait sa formation, a suivi avec le plus grand intérêt tous les articles de critique théâtrale où Zola présentait ses idées de rénovation naturaliste de l'art dramatique "Enorme influence de Zola sur ma caboche, à partir de 1875, je n'ai marché qu'avec lui."⁴ Certainement, Zola était bien plus âgé qu'Antoine, mais on peut facilement trouver, entre ces deux hommes, des ressemblances de caractère d'une part et une communauté d'intérêt d'autre part; ceci n'est pas très étonnant si les théories de Zola ont vraiment eu autant d'influence sur Antoine dans sa jeunesse :

Timides, mais doués d'une volonté de puissance, ils montèrent à l'assaut de Paris, rêvant campagnes et conquêtes, souhaitant mener jusqu'au bout la lutte contre le convenu et le banal.⁵

Ce sont en effet deux hommes qui désirent avant tout lutter et ce verbe se retrouve d'ailleurs très souvent dans leurs écrits; bien plus, ils

² André Antoine, Discours à Médan, in Bulletin de la Société Littéraire des Amis de Zola, N° 2, 1923.

³ André Antoine, Lettres à Pauline (Paris: Les Belles Lettres, 1963), pp. 190, 271, 272, etc.

⁴ Francis Pruner, Les Luittes d'Antoine au Théâtre-Libre (Paris: Minard, 1964) Tome I, p. 33.

⁵ James B. Sanders, Antoine, Zola et le Théâtre, Cahiers Naturalistes, N° 42, 1971, p. 51.

veulent lutter pour le même but : il est alors facile de comprendre pourquoi ils allaient sans doute pouvoir se reconnaître et travailler ensemble.

Si nous essayons de définir les relations ayant existé entre Antoine et Zola, il est d'abord nécessaire de comprendre que c'est Antoine, beaucoup plus jeune que le grand écrivain naturaliste, qui s'est d'abord intéressé à l'oeuvre de Zola; même si parfois Antoine semble être ironique, comme lorsqu'il appelle Zola "le Pape des Naturalistes"⁶, il éprouve toujours en le lisant une "filiale émotion"⁷. Nous comprenons bien sûr qu'ayant une véritable passion pour le théâtre, il s'est sans doute encore plus passionné pour les articles de critique dramatique dans lesquels Zola exprimait ses idées que pour les romans eux-mêmes; voilà pourquoi, dans un article qu'il a composé pour le journal l'Information du 11 Août 1924, Antoine répétait encore que Zola fut pour lui "le grand homme de théâtre, le critique clairvoyant et hardi."⁸ Petit à petit, Antoine a travaillé et il a finalement réussi à créer l'entreprise nouvelle du Théâtre-Libre, où il essaierait de renouveler le théâtre de la fin du XIX^{ème} siècle, aussi bien en faisant connaître de nouveaux auteurs qu'en transformant les techniques dramatiques. Ce n'est donc qu'en 1887, au moment de la création du Théâtre Libre, qu'Antoine a fait la connaissance de Zola.

Il nous est sans doute facile d'imaginer les sentiments qu'Antoine a ressentis quand il a eu l'occasion de se trouver en face de Zola pour la première fois, car il voyait ainsi l'homme dont la pensée avait eu la plus grande influence sur lui. Cette rencontre a eu lieu à la fin de Mars 1887, sur la scène du Théâtre-Libre, où on répétait une pièce en un acte, Jacques Damour, adaptation d'une nouvelle de Zola par un de ses amis, Léon Hennique. Zola, qui était un homme plutôt timide en public et avec les gens qu'il ne connaissait pas, a longtemps regardé Antoine et a fini par lui demander, comme il ne savait pas très bien

⁶ Antoine, Lettres à Pauline, lettre du 8 Avril 1887.

⁷ Antoine, Discours à Médan.

⁸ Cité par James B. Sanders, Antoine et Zola, Cahiers Naturalistes, N° 50, 1976, p. 10.

quoi lui dire : "Qu'est-ce que vous êtes, vous ?" Antoine lui-même, très intimidé, sur le point de s'évanouir parce que l'écrivain qui lui parlait était l'homme qu'il admirait le plus, n'a réussi qu'à bafouiller quelques mots.⁹ Pourtant, il est certain que cette prise de contact un peu étrange a été à l'origine d'une vraie et grande amitié entre cet écrivain et ce metteur en scène; Antoine a en effet trouvé, dans l'intérêt de Zola, des raisons supplémentaires de poursuivre son entreprise du Théâtre-Libre :

Mais voici que l'ambition me vient. Monsieur Zola (Quel rêve de le voir circuler dans nos coulisses !) a l'intention de nous faire jouer une seconde fois Jacques Damour. Monsieur Paul Alexis, un ardent, a baptisé la chose le Théâtre-Libre. Cette étiquette a séduit tout le monde. Alors, pourquoi ne pas continuer ?¹⁰

Ce que nous pouvons voir, en plus de cette anecdote, c'est l'appui qu'Antoine a trouvé dans la présence de Zola aux débuts de ses essais de rénovation du théâtre. Il est d'ailleurs assez significatif que, pour l'ouverture du Théâtre-Libre, on ait choisi une adaptation d'une nouvelle du chef des naturalistes; mais il y a autre chose. Le jour de la première représentation du Théâtre-Libre, conformément aux traditions de l'époque, on avait prévu de réciter un "prologue" pour présenter les orientations choisies et les premières oeuvres jouées; or, dans le texte de ce prologue, nous pouvons lire les strophes suivantes :

Monsieur Zola, l'un des gardiens
Des quatre, m'a conté l'histoire,
Il m'a cité les ingrédients
Apéritifs qu'on leur fait boire.

D'après le maître de céans,
Ils viennent du "naturalisme"
Au-delà du vaste océan
Atlantique du crétinisme.¹¹

Bien que ces vers aient peut-être été supprimés au moment de la vraie représentation¹², car Zola craignait sans doute de paraître trop engagé aux côtés d'Antoine dans cet essai de transformation du théâtre, cela

⁹ André Antoine, Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre (Paris: Fayard, 1921), p. 29.

¹⁰ Cité par Sanders, Antoine et Zola, p. 10.

¹¹ Pruner, Les Lutttes d'Antoine au Théâtre-Libre, p. 78.

¹² Ibid.

montre bien que, pour le metteur en scène, le Théâtre-Libre s'engageait sur le chemin et vers le but définis par Zola. Antoine précise d'ailleurs ses espoirs à l'époque où il a commencé le Théâtre-Libre par une référence très claire à Zola quand il dit : "[je] suivais la route ouverte par lui, route lumineuse conduisant vers la Vérité, la Raison et la Justice."¹³ Nous pouvons également ajouter qu'au moment où il a fait la connaissance de Zola, Antoine a dit sans détours qu'il se proposait de "conquérir tout à fait"¹⁴ le grand écrivain.

Il faut reconnaître que si Antoine espérait l'aide et les encouragements de Zola, il n'a pas été déçu car il a lui-même reconnu que l'écrivain a été le seul personnage célèbre et important qui l'ait appuyé "sans arrière-pensée et sans un intérêt commercial quelconque."¹⁵ dans la tentative hardie de renouveau qu'il avait entreprise. Nous trouvons également d'assez nombreuses preuves de l'aide apportée par Zola à Antoine tout au long de ses luttes pour transformer le théâtre. Par exemple, un journaliste s'étant moqué du Théâtre-Libre en disant que c'était un théâtre d'amateurs, Zola a répondu à ces paroles trop ironiques en écrivant, dans un article publié par Le Figaro du 25 Avril 1888 :

Je ne méprise point le Théâtre-Libre. Je l'ai soutenu de toutes mes forces, j'ai conseillé à deux de mes amis d'y faire jouer des actes tirés de mes nouvelles. Et il n'est pas dit que ne m'y ferai pas jouer seul.¹⁶

C'est sans doute que Zola, qui attendait depuis longtemps un grand auteur dramatique qui imposerait le Naturalisme au théâtre, pensait qu'Antoine pouvait certainement, au point de vue de la mise en scène et des techniques dramatiques, avoir une influence assez grande pour faire progresser le théâtre dans le sens qu'il voulait voir vaincre. Remarquons également que, le Théâtre-Libre fonctionnant par abonnements, Zola en a pris un tout de suite et que, en plus, il a fait de la publicité à ses amis et connaissances, romanciers ou auteurs et critiques dramatiques

¹³ Antoine, Discours à Médan.

¹⁴ Antoine, Lettres à Pauline, lettre du 8 Avril 1887.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Cité par Sanders, Antoine et Zola, p. 11.

pour qu'ils en prennent aussi.¹⁷ C'était une chose importante parce que ces hommes étaient célèbres et qu'ils pouvaient, par leur exemple et par leurs articles, amener de plus en plus de gens à s'intéresser à l'entreprise d'Antoine.

Nous devons ici rendre justice à Zola; en effet, nous savons très bien que ses oeuvres dramatiques n'ont guère connu la faveur du public ni des critiques, et il aurait bien pu tenter d'utiliser le Théâtre-Libre pour en faire une tribune naturaliste, un centre d'où il aurait tenté d'imposer ses théories sans partage; or ce ne fut pas le cas. On voit même Zola faire des recommandations à Antoine, car il avait confiance en lui pour élargir les intérêts dramatiques en France et surtout pour faire connaître des oeuvres théâtrales étrangères; on peut ainsi remarquer que l'introduction du théâtre scandinave en France, tout particulièrement les pièces de l'auteur dramatique norvégien Ibsen, est le résultat des intérêts de Zola et du talent d'Antoine; ainsi, la première pièce d'Ibsen jamais jouée en France, Les Revenants, l'a bien été grâce à la collaboration de ces deux hommes; c'est la preuve que Zola ne voit pas son propre intérêt, mais bien plutôt l'intérêt des progrès du théâtre en général.¹⁸

S'il nous fallait d'autres preuves, les relations entre Antoine et Zola nous montrent bien que l'écrivain avait la plus grande sympathie pour le metteur en scène : quand Antoine a dû abandonner la direction du Théâtre de l'Odéon, dont il fut responsable après l'expérience du Théâtre-Libre, Zola a accepté de présider le banquet d'adieu et il lui a dit, dans un discours : "Je vous ai toujours aimé, toujours soutenu, et je vous aime davantage, depuis qu'on vous croit par terre et que les sots tâchent de vous achever à coups de talon."¹⁹ Plus tard encore, le 18 Juillet 1897, Zola écrit une lettre à Antoine pour lui redonner le courage de continuer à lutter :

¹⁷ Ibid.

¹⁸ F.W.J. Hemmings, Emile Zola et le Théâtre Scandinave de son temps, Cahiers Naturalistes, N° 29, 1965, pp. 25-33.

¹⁹ Cité par Sanders, Antoine et Zola, p. 11.

Mon cher Antoine, je vous approuve de ne pas perdre pied, et vous savez que j'ai pleine confiance dans votre tempérament de travailleur et de lutteur. Je vis maintenant bien à l'écart. Mais vous me trouverez toujours, à l'occasion, au premier rang de vos amis et de vos soutiens.²⁰

Zola ne vivrait pas longtemps à l'écart comme il le disait dans cette lettre, car il serait très bientôt engagé dans l'affaire Dreyfus, et il trouverait Antoine à ses côtés : cette lutte pour la justice allait les rapprocher plus encore.

Si notre analyse semble montrer une espèce d'accord vraiment parfait entre Zola et Antoine, il ne faut pourtant pas conclure qu'ils ont toujours été du même avis sur tous les points qui se rapportent au théâtre, et il leur est arrivé d'avoir des opinions assez différentes. Ainsi, nous savons très bien que Zola, comme il n'avait pas beaucoup de temps et aussi, peut-être, pas assez de qualités dramatiques, a dû accepter la collaboration d'un "faiseur habile", William Busnach. Les adaptations que ce dernier a faites des romans de Zola pour le théâtre sont souvent très habiles et elles ont peut-être permis le succès, mais indirect, des oeuvres du chef du Naturalisme. Pourtant, de nombreuses personnes pensaient, comme l'a écrit Albert Wolff, que ce Busnach était "le marmiton de la cuisine naturaliste qui épluche les pommes de terre et dépouille l'oignon."²¹ Antoine lui-même était contre cette collaboration entre Zola et Busnach, mais Zola lui a parfois répondu en prenant la défense de son adaptateur :

Mon bon Antoine, cela vaut mieux que rien et ces hommes font probablement plus avancer le théâtre que nos oeuvres à nous, par leur féconde propagande parmi le gros public, celui qu'il faut conquérir pour qu'une formule dramatique soit enfin consacrée.²²

On voit ici que c'est Antoine qui voudrait voir Zola abandonner sa collaboration avec Busnach ou d'autres adaptateurs, parce qu'il pense que c'est trahir ou oublier quel est le véritable idéal du théâtre, tandis que Zola lui-même comprend qu'il faut aussi être admis du public et donc accepter certains compromis.

²⁰ Ibid.

²¹ Le Figaro, 24 Avril 1888, cité par Sanders, Antoine et Zola, p. 12.

²² Ibid., pp. 16-17.

Il existe d'autres exemples de désaccord entre les deux hommes, qui nous montrent clairement que si Antoine se proclame lui-même le disciple de Zola, il refuse d'être son serviteur et marche par conséquent dans une direction qu'il choisit lui-même. Tout d'abord, le nom même de Théâtre-Libre est une preuve du vrai but d'Antoine : c'était

de frayer la voie aux auteurs nouveaux en leur fournissant un vrai théâtre d'essai. Antoine préconisait un théâtre libre, un théâtre désencombré, ouvert à toutes les écoles et à toutes les tendances, un théâtre qui refuserait de se mettre sous le patronage d'un mécène, de s'inféoder à un commenditaire susceptible de peser sur les destinées de l'entreprise.²³

Ainsi, quand Zola a appuyé la demande de Paul Alexis qui voulait faire jouer une deuxième fois la pièce Mademoiselle Pomme, Antoine a écrit :

Bien que, bien sûr, je sois aux ordres du pape des naturalistes, je ne lui cacherai pas mon peu d'enthousiasme pour une seconde épreuve. Je crois en effet que le Théâtre-Libre ne doit ouvrir que pour de vraies premières.²⁴

Paul Alexis ayant, en 1888, l'année suivante, insisté pour qu'on rejoue une autre pièce, Antoine refusa et expliqua les raisons de son refus à Zola : "Eh ! je le répète et je l'affirme : personne ne viendra s'emparer du Théâtre-Libre ! Je le conserverai intact quelles que soient nos sympathies et je resterai le maître chez moi."²⁵ Cette remarque est bien claire; Antoine est sans doute un partisan du Naturalisme, mais il ne veut pas que son théâtre devienne un lieu spécialisé où on ne jouerait que les pièces naturalistes. Il veut pouvoir tout jouer, tout ce qui lui semble important, utile ou nécessaire.

Quoi qu'il en soit, il sera sans doute très intéressant de voir quelles sont les conceptions essentielles qu'Antoine a mises en oeuvre quand il a commencé à mettre en scène des oeuvres dramatiques dans son Théâtre-Libre. En effet, si, ainsi qu'il nous l'a dit lui-même, il a reçu l'influence des idées de Zola à propos du théâtre dès 1875, nous ne pouvons pas refuser que c'est là un passage de la théorie à la pratique, ce qui amène sans doute des adaptations, des transformations et des développements. La réflexion de Zola est le produit d'une

²³ Ibid.

²⁴ Antoine, Lettres à Pauline, p. 297.

²⁵ Cité par Sanders, Antoine, Zola et le Théâtre, pp. 59-60.

critique tandis qu'Antoine, lorsqu'il travaille à réaliser une oeuvre dramatique, est en contact avec la réalité quotidienne et matérielle du théâtre.

2 - Les Conceptions Dramatiques d'Antoine.

La première chose qu'il faut remarquer, c'est que, pour Antoine la scène doit désormais cesser d'être une "tribune", c'est-à-dire un lieu à partir duquel des personnages viennent pour s'adresser aux spectateurs. Elle est, au contraire, "un lieu clos où il se passe quelque chose."²⁶ Pour parvenir à ce but, il importe de séparer de manière absolue la scène de la salle, le lieu fictif du lieu réel : Voilà la raison pour laquelle Antoine veut que l'on supprime l'avant-scène, qui amène les comédiens à venir parler pour le public et, en même temps, que l'on supprime aussi la rampe, qui éclaire le devant de la scène d'une façon antiréaliste et met trop le comédien en vedette.²⁷ De cette façon, l'emplacement du rideau correspond en quelque sorte à un quatrième mur "supposé", qui serait transparent pour le public, afin de lui permettre de voir ce qui se passe, mais opaque pour le comédien qui ne s'intéresserait plus à ceux qui le regardent. "Désormais, l'univers fictif de la scène est encerclé, emprisonné dans un cadre qui lui impose des limites."²⁸ La fiction de ce quatrième mur est alors renforcé par Antoine lorsqu'il utilise une idée inventée par Wagner au festival de Bayreuth en 1876 : éteindre toutes les lumières de la salle pendant que l'on joue la pièce.²⁹ Ainsi, l'acteur comme les spectateurs ne peuvent s'intéresser qu'à ce qui se passe dans la partie éclairée, c'est-à-dire sur la scène. Cette transformation, ainsi que beaucoup d'autres en rapport avec l'éclairage, est le résultat direct de l'utilisation d'une invention nouvelle de cette époque, l'

²⁶ Antoine, Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre, p.202.

²⁷ André Antoine, Causerie sur la Mise en Scène, Revue de Paris, 1^{er} Avril 1903, cité par James B. Sanders, Antoine et la Mise en Scène, in Actes du Colloques de Loudon (Paris : Lettres Modernes, Minard, 1972), p. 90.

²⁸ Jean Jullien, Le Théâtre Vivant, Essai Théorique et Pratique (Paris: Charpentier, 1892), p. 11.

²⁹ Sanders, Antoine et la Mise en Scène, p. 90, note 10.



électricité, qu'Antoine appelait "l'âme de la mise en scène."³⁰ En effet, l'éclairage électrique permet de donner l'atmosphère, de préciser le décor en lui donnant une perspective et une profondeur. De plus, il donne plus de réalisme à la vie sur la scène parce que les acteurs peuvent être éclairés par le haut : "Le préjugé de la rampe veut que les artistes soient éclairés par le bas, tandis que dans la vie nous le sommes par le haut."³¹ Antoine utilisait tellement la lumière électrique pour créer ses atmosphères, en refusant de se servir de lampes trop brutales, que ses adversaires l'accusaient d'employer l'électricité pour l'éteindre et non pour éclairer !

Le besoin de réalisme dans l'éclairage, et la nécessité qu'Antoine a montrée de la séparation rigoureuse entre la salle et la scène permettent d'aller vers une deuxième conception dans la mise en scène, déjà préconisée vers Zola lorsqu'il attaquait la manière dont jouaient les acteurs de son temps. Il faut un jeu naturel : c'est le vœu d'Antoine comme de Zola. Comme les acteurs ne voient plus les spectateurs dans la salle désormais complètement obscure, et comme ils ne peuvent plus venir se faire admirer de près sur l'avant-scène, ils ne sont plus incessamment conscients de la présence de ces gens qui les regardent; ainsi, leurs mouvements, leurs gestes vont devenir bien plus réels, tout leur corps, leurs mains, leur dos, leurs pieds peuvent jouer un rôle dans l'action. Antoine savait même utiliser ses défauts car, comme sa voix était un peu trop faible, il se servait de la mimique pour pouvoir préciser ce qu'il disait, donnant ainsi plus de vérité au personnage qu'il jouait.³² Le but d'Antoine, c'est que les comédiens ne jouent plus un rôle, mais une pièce : cela veut dire que ce que les spectateurs voient sur la scène doit être une représentation, la plus fidèle possible, de la réalité. Un bon comédien, selon Antoine, c'est quelqu'un qui sait faire plus que de parler, qui est également capable d'écouter, de sembler s'intéresser à ce qui arrive autour de lui quand

³⁰ Antoine, Causerie sur la Mise en Scène.

³¹ Jullien, Le Théâtre Vivant, Essai Théorique et Pratique, p. 10

³² Ibid., p. 1.

il n'a pas de réplique à dire. Cela veut dire qu'il réussira en jouant peu, mais juste : pour Antoine, à chaque fois que les spectateurs vont sentir "le comédien (...) sous le personnage, la fable dramatique est rompue."³³ On ne doit plus "jouer" mais "vivre" le personnage; cette idée est d'ailleurs très proche des conceptions de Zola qui précisait, par exemple, dans la préface de Thérèse Raquin : "J'ai tenté de ramener continuellement la mise en scène aux préoccupations ordinaires de mes personnages, de façon à ce qu'ils ne jouent pas, mais qu'ils vivent vraiment..."³⁴ Cette conception d'Antoine l'amène à ne pas refuser de faire jouer "de dos", c'est-à-dire que les comédiens peuvent jouer leur rôle en tournant le dos au public, de façon à ce que leurs actions semblent plus authentiques. Bien sûr, cette nouveauté, par ailleurs déjà préconisée par Diderot dans certaines de ses oeuvres³⁵ était très attaquée par les critiques conservateurs, mais elle resta pourtant importante dans le jeu du Théâtre-Libre. Ces conceptions à propos de la manière dont les acteurs devaient jouer ont également amené Antoine à refuser absolument la notion de "vedette", qui était souvent la plus importante dans le théâtre de son époque et qui, semble-t-il, l'est encore de nos jours. Comme l'oeuvre veut donner la représentation la plus fidèle possible de la réalité, une "illusion" de la vérité, ce n'est plus possible qu'une seule personne, la vedette, soit responsable de tout le jeu de la pièce. Il est donc important que les acteurs soient organisés en une troupe qui soit homogène; cela veut dire qu'en plus de leurs qualités personnelles leur permettant de s'identifier complètement au personnage qu'ils doivent jouer, il faut qu'ils aient aussi la capacité de s'intégrer au groupe d'une manière harmonieuse. C'est sans aucun doute une révolution très importante et qui va contre tous les buts des acteurs, lesquels, ainsi que Zola l'avait déjà remarqué, n'espèrent que la célébrité. Pour Antoine, la vedette ne peut être que la troupe et non pas tel ou tel acteur ou actrice. Remarquons également

³³ Antoine, Causerie sur la Mise en Scène.

³⁴ Zola, Thérèse Raquin, Préface.

³⁵ Denis Diderot, Oeuvres Complètes (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965), pp. 1288-1290.

à propos du jeu que les acteurs du Théâtre-Libre étant des amateurs, ils n'avaient pas été déformés par les enseignements traditionnels et conservateurs que Zola avait attaqué auparavant³⁶, et comme ils n'avaient pas de "métier", ils pouvaient jouer naturellement et sans se soucier de faire une carrière de vedette. Une autre nouveauté qu'Antoine a su créer dans le jeu des acteurs, c'est l'importance donnée à la vérité des foules. Il voulait en effet que le jeu collectif des acteurs puisse faire ressentir aux spectateurs "la sensation de la multitude"³⁷ dans des pièces comme l'oeuvre des Goncourt, La Patrie en Danger, drame historique que Zola admirait beaucoup³⁸ : au lieu d'utiliser des figurants immobiles, Antoine s'est attaché à faire jouer les foules par des acteurs de qualité, de façon à ce que sa vie multiple et réelle puisse être ressentie par les spectateurs;

Nous pouvons déjà voir que les conceptions d'Antoine concernant l'espace de la scène et les possibilités de ce nouvel espace peut donner en ce qui concerne le jeu des acteurs vont - et sans doute de façon consciente - dans le sens des idées qui animaient Zola quand il faisait la critique du théâtre conservateur au niveau de sa réalisation dramatique. Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls points où nous allons rencontrer une jonction entre Zola et Antoine, entre le théoricien et le praticien. C'est qu'en effet, en qualité de metteur en scène, Antoine donnait aussi de l'importance au décor et aux accessoires, dont nous avons déjà dit l'importance qu'ils avaient aux yeux de Zola. Antoine conçoit la mise en scène comme se composant de deux parties distinctes mais évidemment complémentaires; c'est d'abord la partie immatérielle qui se rapporte à l'interprétation et au mouvement : celle-ci concerne bien sûr la direction des acteurs; la deuxième partie de la mise en scène est matérielle, c'est le décor ou le milieu de l'action.³⁹ Comme Zola, Antoine considère que le décor doit jouer au théâtre le même rôle

³⁶ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 91.

³⁷ Sanders, Antoine et la Mise en Scène, p. 93.

³⁸ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 217.

³⁹ Antoine, Causerie sur la Mise en Scène.

que les descriptions dans le roman : "Il doit fournir à l'action non seulement son cadre juste, mais aussi en déterminer le caractère véritable et en constituer l'atmosphère."⁴⁰ Pour Antoine, comme pour Zola, c'est bien le milieu qui détermine les personnages, mais non les mouvements des personnages qui peuvent créer un milieu. Ainsi, Antoine veut un décor à la fois exact et évocateur parce que, selon lui, un décor faux détruit l'atmosphère; il aime raconter que, quand il était jeune, il voyait, à la Comédie-Française, des accessoires peints sur les murs, des portes sans résistance et sans épaisseur qui tremblaient aussitôt qu'un acteur les touchait.⁴¹ Ces impressions de sa jeunesse et sa volonté de voir sur la scène le décor le plus réaliste possible l'amènèrent à ordonner à ses décorateurs de "construire" leur décor comme s'ils construisaient une vraie maison : par exemple, les portes étaient en bois, avaient des serrures et les fenêtres, mêmes si on ne devait pas les ouvrir pendant la représentation, étaient de vraies fenêtres.⁴² Ainsi que le disait un des auteurs du Théâtre-Libre, Antoine

voulait mettre ces bonshommes-là dans leurs meubles, les faire vivre dans leurs intérieurs comme ils vivaient dans leurs paroles. Comme on se retrouve et on se reconnaît, chez soi, au coin de son feu, dans ses pantoufles et dans sa crasse.⁴³

Ce besoin de réalité, réclamé par Zola au nom du Naturalisme et qu'Antoine a donc essayé d'appliquer dans ses mises en scène, a souvent amené à des effets excentriques qui pouvaient aller contre le but qui était toujours recherché : ainsi, pour la représentation d'une pièce appelée Les Bouchers, Antoine fit accrocher dans le décor de la boucherie reconstituée, de vrais morceaux de viande qui firent scandale auprès du public.⁴⁴ Il fit, pour une autre pièce, La Fin du Vieux Temps, poser des bottes de foin moisi sur la scène, dont l'odeur était si désagréable que la plupart des spectateurs étaient incommodés; l'un dit d'ailleurs : "Je puis affirmer à M. Antoine que la vérité de la mise en

⁴⁰ Sanders, Antoine et la Mise en Scène, p. 94.

⁴¹ André Antoine, La Vie au Théâtre : la Mise en Scène, cité dans Sanders, Antoine et la Mise en Scène, p. 95.

⁴² Ibid.

⁴³ Ancey, l'Art Dramatique Nouveau, L'Echo de Paris, 7 Janvier 1890

⁴⁴ Pruner, Les Lutttes d'Antoine au Théâtre-Libre, pp. 251-252.

scène n'exigeait point cette pestilence."⁴⁵ On raconte aussi que pour la mise en scène de *La Terre*, pièce de théâtre adaptée du roman de Zola, Antoine lâcha des poules sur la scène; elles picoraient pendant que les acteurs jouaient et, parmi les autres "accessoires", on pouvait aussi noter des vaches, des chiens et des moutons, vivants bien sûr.⁴⁶

Pourtant, il ne faudrait pas que ces mises en scène scandaleuses nous aveuglent; Antoine n'a pas, dans son Théâtre-Libre comme ensuite à l'Odéon, joué que des pièces naturalistes. Rappelons-nous aussi qu'il a tenté de renouveler la mise en scène des pièces de Shakespeare et que ces mises en scène respectaient le mélange des genres qu'il y voyait; il s'est également attaché à faire des reconstitutions d'époque pour les oeuvres du théâtre classique français. Mais ces tentatives d'Antoine ne sont pas du tout en contradiction avec les idées de Zola lui-même : à propos de ces formes théâtrales, Zola n'affirmait-il pas que les pièces classiques pouvaient se contenter de n'importe quel décor, neutre et indéterminé, puisque l'homme qu'elles représentent n'est qu'un homme "métaphysique", totalement indépendant de quelque milieu que ce soit ? De toutes façons, les diverses conceptions qui étaient celles d'Antoine et que nous avons présentées ici montrent clairement qu'il serait bien impossible de nier l'influence que les théories de Zola ont pu avoir sur lui. En effet, si Zola a bien lutté de toutes ses forces pour voir apparaître un théâtre conforme à ses idées et à son esthétique naturalistes, s'il approuve et encourage Antoine lorsqu'il voit les oeuvres jouées par le Théâtre-Libre, c'est bien que les conceptions d'Antoine lui apparaissent comme une réalisation de ses buts. Bien sûr, certains critiques ou certains biographes essaient de prouver que les idées d'Antoine ne sont pas la conséquence de celles de Zola et que, s'il a été naturaliste, c'était sans le vouloir⁴⁷, mais il ne faut pas oublier qu'Antoine, même s'il a parfois critiqué les oeuvres dramatiques de

⁴⁵ Lemaître, Impressions de Théâtre (Paris: Boivin, s.d.), p. 228.

⁴⁶ André Antoine, Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre et sur l'Odéon (Paris: Grasset, 1928), p. 156.

⁴⁷ André-Paul Antoine, Le Naturalisme d'Antoine : une Légende, in Réalisme et Poésie au Théâtre (Paris: C.N.R.S., 1960).

Zola⁴⁸, a toujours, comme dans son discours de Médan en 1923, reconnu l'importance de sa dette envers Zola théoricien. Ceci veut dire que quand nous allons, maintenant, présenter assez rapidement les influences d'Antoine sur le théâtre de notre époque et dans son évolution, nous ne pourrions pas oublier que les influences d'Antoine sont, de façon indirecte mais certaine, celles de Zola. Si donc Antoine a eu, dans sa pratique théâtrale, une influence quelconque, il prolongera celle des théories de Zola.

3 - Influences d'Antoine, Relais des Influences de Zola.

Actuellement, ce qui reste de l'influence d'Antoine et donc, indirectement, de celle de Zola, ce sont d'une part des faits concernant l'art dramatique lui-même et d'autre part des conceptions sur le rôle du théâtre dans la société moderne qui, pour ne plus être directement naturalistes, n'en trouvent pas moins leur origine en lui. Tout d'abord Antoine a sans aucun doute eu une grande influence sur l'évolution des auteurs dramatiques; il les a en effet incités à élargir les thèmes de leurs oeuvres, en montrant, ce que Zola avait si souvent répété dans ses articles de critique de pièces de théâtre, que le peuple, les pauvres, les ouvriers pouvaient être le sujet d'oeuvres dramatiques à la fois passionnantes et puissantes, à condition de les observer d'une manière honnête et sincère, au lieu d'en faire des héros soit de comédies vulgaires soit de mélodrames; il a aussi prouvé que les situations du théâtre ne sont pas différentes des situations dans la société de chaque jour, qu'il n'existe pas deux mondes totalement coupés l'un de l'autre, celui de la scène et celui de la réalité : la conséquence c'est bien sûr que les situations mécaniques, les "pièces bien faites" telles que les aimait Francisque Sarcey, les bavardages artificiels, pour le plaisir de faire de belles phrases ou des jeux de mots n'ont plus eu la faveur des véritables écrivains du théâtre. Ensuite, les idées d'Antoine sur le jeu des acteurs ont été à l'origine d'une

⁴⁸ Antoine, L'Information, 5 Juin 1920, cité par Sanders, Antoine et Zola, p. 17.

⁴⁹ Bernard Dort, L'Avènement de la Mise en Scène Moderne in Histoire littéraire de la France (Paris: Editions Sociales, 1977), Tome 5, pp. 617-618.

évolution irréversible : on ne peut pas imaginer une troupe de théâtre qui servirait seulement de faire-valoir à une vedette; tous les comédiens jouent ensemble, et ils jouent d'une manière qui est une copie ou une transposition de la réalité, ce qui veut dire que les "effets" de théâtre, comme les jeux de voix, les morceaux de bravoure ou encore les gesticulations sont vus désormais comme des fautes, et un comédien qui jouerait encore de cette façon serait aussitôt appelé un mauvais comédien... Le bon comédien, au contraire, c'est celui qui essaie de faire une étude sérieuse et approfondie de son personnage, qui donne au public la psychologie et la physiologie de celui qu'il personnifie. En troisième, la grande révolution d'Antoine dans la mise en scène, c'est, plus que la volonté de rendre le décor plus réaliste, le fait de changer le centre d'intérêt des mouvements des acteurs : avant lui, les mouvements se réglaient en se basant sur la salle parce qu'il fallait toujours regarder les spectateurs et être vu par eux; depuis Antoine, le centre d'intérêt est sur la scène, ce qui fait que les acteurs se meuvent les uns par rapport aux autres et que les mouvements sont, de cette façon-là, beaucoup plus libres qu'autrefois. Enfin, l'expérience du Théâtre-Libre a sans doute eu une bonne influence sur l'évolution du public; autrefois, on peut dire que le théâtre était surtout un théâtre de "digestion" et les pièces qui avaient du succès étaient celles qui plaisaient à la clientèle des bourgeois pour les comédies et du peuple pour les mélodrames. Antoine a d'abord détruit les habitudes et élargi les horizons littéraires de ce public en faisant connaître les oeuvres d'auteurs étrangers très importants, comme les dramaturges scandinaves qui ont eu une très grande influence par la suite, Ibsen et Strinberg, ou comme le Russe Léon Tolstoï dont il a joué La Puissance des Ténèbres : de cette façon, on a commencé à ne pas croire que seule la France avait une littérature. Le Théâtre est redevenu, grâce à Antoine, une forme d'art encore reconnue aujourd'hui, et il a aussi montré que le public peut, par sa fidélité, par ses abonnements, soutenir des tentatives originales et libres. Si on ne peut bien sûr pas dire qu'Antoine a fait disparaître les formes d'un ancien théâtre traditionnel et conservateur, il reste cependant qu'il a fait une place importante pour le théâtre de qualité : grâce à lui, l'art et la littérature sont revenus vers le théâtre, et ils y sont

restés, sous quelque forme qu'ils s'y montrent actuellement.

Si cette évolution salutaire du théâtre a certainement été un effet indirect des idées de Zola à cause de l'influence qu'il a eu sur la formation artistique d'Antoine, influence que nous avons déjà exposée, il n'est pourtant pas possible d'oublier que le fondateur du Théâtre-Libre a eu des conceptions qui lui sont sans aucun doute très personnelles et qui, elles aussi, se sont fait sentir jusqu'à notre époque. Tout d'abord, suivant peut-être les conceptions que Wagner a mises en pratique à Bayreuth, il a imaginé de transformer la salle de théâtre : il aurait voulu abandonner la salle "à l'italienne", avec les loges et le parterre, pour construire une salle en amphithéâtre, qui aurait permis au spectateur "d'être chez lui dans la salle où il a pénétré."⁵⁰ De plus, et au contraire de Zola qui pensait que les subventions de l'Etat ne pouvaient servir qu'à maintenir une vie artificielle pour des formes théâtrales périmées, il semble bien qu'Antoine ait été le premier à concevoir l'idée d'un théâtre subventionné par l'Etat afin de promouvoir des oeuvres nouvelles et difficiles, pour donner aux auteurs inconnus une chance de voir leurs oeuvres présentées devant le public, et pour offrir au public pauvre des places à prix réduit. C'est sans doute de ces idées que le Théâtre National Populaire qui a été fondé après la Deuxième Guerre Mondiale par Jean Vilar trouve son origine. Il faut aussi remarquer que le Théâtre-Libre a servi d'exemple pour de nombreuses tentatives visant à renouveler les formes dramatiques en France. Ainsi, le Théâtre d'Art, fondé par le poète Paul Fort, en 1890, le Théâtre de l'Oeuvre, fondé par Lugné-Poe, ancien du Théâtre-Libre, n'auraient sans doute pas existés sans l'exemple fécond d'Antoine... On peut même, de nos jours, retrouver une sorte de famille de metteurs en scène et de comédiens dont l'ancêtre est incontestablement Antoine qui, à travers elle, et malgré les transformations et les variations qui sont le produit des différences de personnalités et des époques, voit son enseignement et ses idées se survivre encore. Ainsi, en 1913, Jacques Copeau, un ancien élève d'Antoine, fonde le Théâtre

⁵⁰ Ibid.

du Vieux-Colombier qui dure jusqu'en 1924 et qui, bien que rompant par exemple avec les règles de la mise en scène réaliste, conserve et développe de nombreuses conceptions du maître du Théâtre-libre. Jacques Copeau aura lui aussi des élèves, comme Charles Dullin et Louis Jouvet qui joueront un très grand rôle aussi bien dramatique que littéraire, en faisant connaître le grand dramaturge italien Pirandello et même en découvrant le théâtre de Jean Giraudoux. Des hommes comme Jean Vilar et Jean-Louis Barrault, qui ont eu la plus grande importance sur l'évolution du théâtre de qualité vers le public populaire, ont travaillé avec Dullin et Jouvet. Nous voyons bien que l'évolution du théâtre en France, depuis presque un siècle, est toujours plus ou moins en rapport avec la personnalité d'Antoine et donc, pour certains aspects de ses conceptions, avec les idées de Zola lui-même.

Il est donc assuré que le Théâtre-Libre est de la plus grande importance, et ce que nous venons de présenter n'est qu'un trop bref aperçu des idées qu'il a suggérées et de l'influence qu'il a pu avoir. Cependant, cette étude rapide nous permet de prendre conscience d'un fait qui semble essentiel. Lorsque nous étudions les théories de Zola, notre attitude était celle des critiques ennemis de Zola : nous ne pouvions que demander des exemples de ce que devrait être le théâtre naturaliste. Nous nous sommes alors tournés vers l'oeuvre de Zola lui-même, mais nous avons dû reconnaître qu'elle était encore bien loin de ce que ses théories permettaient d'imaginer. L'expérience d'Antoine et de son Théâtre-Libre, avec tous les principes zoliens qu'elle a permis de mettre en application et qui a vraiment exercé une influence rénovatrice sur l'art dramatique français, nous montre que les théories de Zola ne peuvent pas être rejetées à cause de la faillite de ses pièces de théâtre. Quand bien même il n'y aurait aucune pièce vraiment naturaliste, quand bien même la littérature devrait rejeter toutes les idées du Naturalisme, on pourrait encore affirmer que les théories de Zola se rapportant au théâtre ont eu une influence décisive sur l'évolution théâtrale en France jusqu'à nos jours. Si Zola croyait que "le théâtre serait naturaliste ou ne serait pas", il ignorait que ce théâtre dont il parlait c'étaient ses idées sur la mise en scène et sur l'art du comédien. Même si ce n'est pas ce qu'il espérait, c'est tout de même un très grand succès pour lui.

Chapitre 2 :
La Réussite Naturaliste d'Henri Becque
et
La Réaction Symboliste.

Parvenus à ce point de notre étude, que pouvons-nous remarquer ? Pendant toutes les années où il composait les Rougon-Macquart, qui ont montré l'importance de la doctrine naturaliste dans le roman, Zola s'est attaché, en même temps, à lutter pour un théâtre naturaliste : à son époque, en effet, si quelqu'un ou si une doctrine pouvait réussir sur les planches, on pouvait dire que la conquête du public était complète. Or, que s'est-il passé ? Zola, par tous ses articles de critique dramatique, imprimés désormais dans Le Naturalisme au Théâtre ou dans Nos Auteurs Dramatiques, a sans doute réussi à élaborer une doctrine littéraire qui, comme nous l'avons vu, possède des qualités de méthode et de logique. C'est au nom de cette doctrine qu'il a souvent condamné les oeuvres qu'il était chargé de critiquer, et on comprend très bien que les auteurs ainsi attaqués et les critiques qui les soutenaient aient mis Zola au défi de produire des oeuvres qui pourraient être des exemples du théâtre naturaliste. Zola a peut-être tenté de donner ces exemples en composant ses oeuvres personnelles, mais nous savons qu'elles n'ont guère été des réussites. Par ailleurs, l'action d'Antoine au Théâtre-Libre, si elle a permis de présenter certaines oeuvres dans la ligne du Naturalisme (On peut remarquer de nombreuses adaptations de nouvelles de Zola dans son répertoire), n'a pas fait découvrir de réels chefs-d'oeuvre ; il est cependant vrai, comme nous l'avons noté dans le chapitre précédent, que le Théâtre-Libre a donné l'occasion de montrer que les techniques dramatiques préconisées par Zola pouvaient très bien être utilisées, et être utiles. Voilà donc une doctrine, des techniques dramatiques, mais aucune pièce de théâtre que l'on puisse citer comme un exemple complet et "classique" du drame naturaliste... Paradoxalement, l'auteur à qui nous devons un véritable théâtre dans cette ligne, grâce auquel on peut dire que cette théorie n'est pas qu'un ensemble de théories et de toutes sortes de nouveautés de mise en

scène, n'est ni un disciple, ni même un ami de Zola : Henri Becque, l'auteur des Corbeaux et de La Parisienne, que nous présenterons ici est, nous pouvons le dire, un écrivain indépendant.

Il est cependant étrange de remarquer qu'au moment où Becque semble apporter, par son oeuvre, la preuve que le Naturalisme au Théâtre est une doctrine viable, où Antoine a, par ailleurs, rénové la mise en scène en interprétant les leçons de Zola, une réaction va se produire. C'est que le Naturaliste se fonde sur une idée optimiste qui croit que la Science pourra tout expliquer, et que cette idée paraît de moins en moins croyable à la fin du XIX^{ème} siècle où on affirme la "faillite de la Science"¹. Dès 1887, certains disciples de Zola vont s'éloigner de lui² et une enquête littéraire va se poser la question de savoir ce qui va remplacer le Naturalisme.³ Les penseurs et les écrivains vont se tourner vers l'expression de l'inexprimable, tout en repoussant la réalité matérielle qu'ils accusent de cacher le fond des choses, cette réalité qui est l'objet du Naturalisme. La méthode leur est alors fournie par une doctrine qui s'est développée dans les premières années de la III^{ème} République, le Symbolisme. La réaction contre le Naturalisme s'exerçant dans tous les domaines de l'activité littéraire, nous imaginons aisément qu'elle se fera plus facilement dans sa forme la plus faible, c'est-à-dire dans son expression théâtrale. C'est la raison pour laquelle, en nous plaçant au point de vue de l'évolution de la littérature, nous devons tenter de comprendre comment l'influence du Symbolisme au théâtre, dans sa doctrine comme dans ses techniques dramatiques, s'explique comme une tentative de réaction contre les idées et le poids du Naturalisme qui commence d'entrer en décadence.

1 - Henri Becque.

Alors qu'il essayait, dans les journaux où il écrivait, de prouver la valeur des théories du théâtre naturaliste, Zola appelait toujours de son espoir un écrivain qui serait capable de montrer que

¹ Martino, Le Naturalisme Français, p. 176.

² Ibid., p. 178.

³ Ibid., p. 182.

ce type de théâtre était bon :

Mon continuel souci, mon attente pleine d'angoisse est donc de m'interroger, de me demander lequel de nous va avoir la force de se lever tout debout et d'être un homme de génie. Si le drame naturaliste doit être, un homme de génie seul peut l'enfanter. Corneille et Racine ont fait la tragédie. Victor Hugo a fait le drame romantique. Où est donc l'auteur encore inconnu qui doit faire le drame naturaliste !⁴

Quand il écrivait ces phrases, il ne savait pas que l'écrivain qui serait capable de montrer toute la puissance du drame naturaliste se trouvait déjà là, mais qu'il n'était pas du tout un membre du groupe qu'il dirigeait. L'homme de génie qui, "retrouvant l'oeuvre de Molière, trouverait en plein dans la réalité la comédie vivante, le drame vrai de la société moderne"⁵, ce serait Henri Becque.

En fait, Henri Becque n'était ni un jeune auteur ni un inconnu dans le monde de la littérature et du théâtre; né en 1837, il était même plus âgé que Zola, et il avait commencé par écrire un livret d'opéra, Sardanapale, en 1867, puis avait continué en composant un vaudeville, en 1868, L'Enfant Prodigue. Ces deux oeuvres n'avaient pas été trop mal accueillies, mais lorsqu'il a composé, en 1870, un drame à intentions sociales, Michel Pauper, qui se rapprochait des idées du Romantisme social telles qu'on les trouve dans Les Misérables de Victor Hugo, il n'a pu être représenté que dix-huit fois. L'année suivante, il donnait l'Enlèvement qui fut un échec retentissant parce qu'il osait y parler du problème du divorce; c'est alors qu'il composa Les Corbeaux, qui ne furent pas représentés tout de suite, puis La Navette en 1878 et Les Honnêtes Femmes, en 1880. Comme nous pouvons le voir tout de suite, une bonne partie de l'oeuvre de Becque a été composée avant ou pendant que Zola était en train de mener ses campagnes en vue d'imposer ses théories au théâtre; ceci est particulièrement vrai des Corbeaux, pourtant considérés comme le prototype de ce que devrait être un drame naturaliste. Les insuccès qu'il a rencontrés avec ses premières oeuvres, ont amené Becque à faire du journalisme, comme de nombreux autres écrivains de cette époque qui travaillaient comme

⁴Zola, Le Naturalisme au Théâtre, pp. 26-27.

⁵Ibid., p. 27.

critiques afin de pouvoir se nourrir. Cependant, des auteurs connus, comme Alexandre Dumas fils et Victorien Sardou, qui avaient eu l'occasion de lire Les Corbeaux et qui pensaient que c'était une très bonne pièce ont essayé de trouver un théâtre où elle pourrait être jouée; ils ont fini par réussir, et cette pièce a été montée à la Comédie-Française en 1892. Bien que les critiques aient été unanimement favorables, la pièce n'a pas reçu le meilleur accueil du public et n'a donc, de ce fait, été représentée que dix-huit fois. Avant cela, en 1885, on avait joué une autre de ses pièces, La Parisienne, qui avait créé une sorte de scandale à cause de son sujet. Après avoir composé cette dernière oeuvre, et jusqu'à la fin de sa vie, en 1899, Becque n'a plus rien composé, sauf une comédie, Les Polichinelles, qu'il n'a pu terminer avant qu'il ne meure.⁶

Comme nous le voyons, la vie de Becque n'a sans doute pas été très agréable parce qu'il y voyait, "injustement, des coteries dramatiques et des salles de théâtre."⁷ et on comprend très bien que, d'une manière générale, il ne se gênait pas pour exprimer ses opinions, même très négatives, à propos des écrivains de sa génération et, tout particulièrement, des Naturalistes. Dans ses Mémoires, Becque insiste bien sur l'incapacité des grands romanciers naturalistes, comme Zola ou même les Goncourt, à utiliser leurs théories ailleurs que dans le roman. Il se moque particulièrement d'eux parce qu'ils aiment annoncer ce qu'il nomme "la fin du théâtre". Par exemple, Edmond de Goncourt, dans la préface de son drame Henriette Maréchal, écrivait : "Dans cinquante ans, le livre aura tué le théâtre."⁸ Zola lui-même, dans une lettre de 1884, faisait noter à Becque :

Avez-vous remarqué le petit nombre d'écrivains nouveaux qui se risquent sur les planches ? C'est que vraiment, pour une génération de libres artistes, le théâtre est rebutant avec sa cuisine, ses entraves, son besoin de succès immédiat et cruel, l'armée de collaborateurs qu'on doit y subir, depuis le premier grand rôle jusqu'au souffleur. Comme nous sommes bien plus indépendants dans le roman.⁹

⁶ Martino, Le Naturalisme Français, p. 169.

⁷ Lioure, Le Drame, de Diderot à Ionesco, p. 111.

⁸ Jules et Edmond de Goncourt, Théâtre (Paris: Fasquelle, s.d.) p. 21.

⁹ Cité par Henri Becque, Querelles Littéraires (Paris: Crès et C^{ie}, 1925), p. 117.

En fait, ce que nous avons déjà dit des échecs du théâtre naturaliste permettait très bien à Becque de dénoncer la relative hypocrisie d'une pareille attitude. Pour lui, tous ces auteurs font semblant d'être très indifférents au théâtre à cause des problèmes qu'ils y ont rencontrés :

Ils sont là trois ou quatre romanciers, mettons-en cinq, mettons-en six, qui n'ont jamais rêvé que des planches et qui y ont échoué misérablement. Ils y ont échoué sans originalité, sans hardiesse, sans maladresse même (...) Après de pareilles platitudes, leurs fanfaronnades ne trompent plus personne.¹⁰

Il essaie de montrer quelles sont les causes prétendues de ces échecs répétés quand les romanciers naturalistes essaient de faire jouer une pièce de théâtre :

Je viens de lire un article remarquable sur la fin du théâtre. C'est le millième ou à peu près (...) Je connais très bien la fin du théâtre, et je suis à même d'en parler. Elle remonte à Henriette Maréchal (...) Le Candidat [de Flaubert] devint une date nouvelle qui marquait inévitablement la fin du théâtre (...) Le Bouton de Rose, on s'en souvient peut-être, fut un désastre. Les blackboulés en firent une manifestation. Cette fois, le doute n'était plus possible; le théâtre était bien mort, mort, mort...¹¹

Mais nous devons bien admettre que Becque ne se contentait pas de faire de l'ironie à propos des pauvres romanciers sifflés sur toutes les scènes de théâtre de Paris, il disait clairement et directement les causes de ces tentatives avortées :

L'école nouvelle, il faut bien le reconnaître, a quelque chose contre elle, quelque chose de très fâcheux. Elle n'a rien produit. Elle a eu ses docteurs et ses apôtres, ils n'ont rien produit... Si on avait écouté ces messieurs, ils devaient briser des portes, escalader des murs, planter des drapeaux. Finalement, ils n'ont réussi qu'à ridiculiser leurs théories et à laisser à leurs successeurs une partie fort compromise.¹²

Ces jugements très durs que Becque fait sur les romanciers naturalistes qui n'arrivent pas à réussir au théâtre, ne serait-ce qu'un peu, expliquent sans doute une espèce de dégradation des relations entre Zola et lui. Il est en effet remarquable de voir Zola qui, en 1878, défend La Navette dans un article de critique dramatique :

¹⁰ Ibid., p. 118.

¹¹ Henri Becque, Souvenirs d'un Auteur Dramatique (Paris: Crès et C^{ie}, 1925), pp. 58-61.

¹² Ibid., p. 180.

Je ne prétends point donner à la Navette une importance qu'elle n'a pas. M. Henri Becque y a pourtant mis une idée très juste, l'amour des filles pour qui les gruge et les bat. J'ajouterai que rien n'est plus moral que cette petite comédie : si tous les sots qui se ruinent pour les filles la voyaient jouer et réfléchissaient, quelques uns s'arrêteraient peut-être sur la pente où ils roulent. La vérité n'est jamais dangereuse. Il n'y a que le mensonge qui pousse au mal.¹³

Mais plus tard, lorsqu'ont été présentés La Parisienne puis Les Corbeaux il semble bien que Zola n'ait eu aucune réaction. Mais, entre temps, Becque avait critiqué très durement l'adaptation de L'Assommoir et Zola n'était peut-être pas très content.¹⁴ Quoi qu'il en soit, il apparaît certain que Becque attendait que Zola appuie ses oeuvres les plus importantes, et il a sans doute été déçu :

Il nous paraît que le silence de Zola sur la première représentation des Corbeaux a vexé Henri Becque. Le comité-directeur du groupe naturaliste n'a mis ni son autorité ni son empressement à défendre notre auteur; il a observé une neutralité étonnante aussi bien envers Les Corbeaux qu'envers La Parisienne. Leur armée est entrée en action, mais sans les généraux.¹⁵

Il semble bien pourtant que les relations entre Becque et Antoine aient été bien plus amicales car le fondateur du Théâtre-Libre reprit les oeuvres de Becque pour les jouer sur son théâtre. Mais nous devons nous rappeler que, si Antoine répétait bien l'importance de la dette qu'il avait envers Zola, il voulait aussi être libre du choix de ses spectacles et qu'il pensait sans doute que les oeuvres de Becque étaient des pièces de qualité, qui pouvaient très bien suivre la ligne qu'il défendait dans son travail.

Les Corbeaux racontent la ruine d'une famille bourgeoise à la suite de la mort subite du père, monsieur Vigneron, un industriel. Cette ruine est le résultat de l'action des "corbeaux", amis ou conseillers de la famille qui profitent de l'inexpérience de la femme et des filles du disparu pour les dépouiller de toute leur fortune. Cette oeuvre nous montre l'hypocrisie, l'avidité qui se cachent derrière

¹³ Emile Sola, La Navette, Le Voltaire, 26 Novembre 1878.

¹⁴ Carter, Zola and the Theater, p. 159.

¹⁵ Alexandre Arnaoutovitch, Henri Becque (Paris: Crès et C^{ie}, 1927), Volume III, p. 51.

des mots et des attitudes faussement bien intentionnées. Le notaire et l'associé de Vigneront utilisent toutes les ressources de la loi pour s'emparer de la fortune du mort. Lorsque la ruine de la famille est achevée, la mère du fiancé d'une des filles vient lui rendre sa parole, alors que la jeune fille est déjà devenue la maîtresse du jeune homme. Une solution pour gagner la vie de la famille pourrait bien être trouvée par une autre des filles, laquelle chante très bien et pourrait peut-être faire une carrière de chanteuse d'opéra, mais elle est vite découragée par les "corbeaux". La situation de la famille se dégrade de plus en plus, tandis que les "corbeaux" se partagent l'héritage de Vigneront; la fille abandonnée par son fiancé devient folle et, pour assurer une vie décente à sa mère, l'autre doit se résoudre à accepter de se marier avec Teissier, l'associé malhonnête de son père, qui est bien plus vieux qu'elle. "Vous n'êtes plus seules, vous avez un homme avec vous, maintenant" lui dit-il quand elle donne sa réponse positive à sa demande en mariage.

Cette oeuvre, plus encore que La Parisienne, qui présente une vision cruelle des habitudes amoureuses de la bourgeoisie parisienne, dans laquelle on voit l'amant d'une femme mariée être jaloux lorsqu'elle le trompe avec un jeune homme tandis que le mari, qui demeure indifférent à ses infidélités, obtient, grâce aux amants de sa femme, position et fortune, ne présentait aucune concession aux goûts du public habituel. Que l'on s'imagine une pièce de théâtre où tous les personnages sont en grand deuil et passent leur temps à discuter de problèmes financiers tous plus ennuyeux et plus brutaux les uns que les autres ! Les spectateurs furent choqués et on raconte qu'une des actrices, qui jouait le rôle de la mère du fiancé, n'ayant pas la force de dire les paroles dures et hypocrites qui sont son rôle quand elle brise les fiançailles de son fils, s'enfuit hors de la scène avant la fin de l'acte.¹⁶ Pourtant, il faut accepter que cette oeuvre a fait, à propos de sa qualité ou, en tous cas, de sa signification, l'unité des critiques du temps. Ceux qui la trouvaient bonne et ceux qui l'attaquaient se sont accordés pour lui trouver une valeur d'exemple, "une grande mani-

¹⁶ Martino, Le Naturalisme Français, p. 163.

festation théâtrale, annonciatrice des temps nouveaux."¹⁷

Avec ces deux oeuvres de Becque et particulièrement avec Les Corbeaux, pourtant composés alors que Zola ne fait guère que commencer la lutte pour le triomphe des idées naturalistes au théâtre, ce nouveau mouvement semble bien avoir déjà trouvé l'exemple achevé d'une pièce exprimant clairement ce que doit devenir le théâtre. Les jeunes auteurs qui voulaient rénover la dramaturgie française dans le sens du Naturalisme ont vu dans Becque un maître qui avait "clairement déterminé les directions essentielles du nouveau théâtre, en se gardant de toutes les exagérations et faiblesses des précédentes tentatives naturalistes"¹⁸ Nous allons donc essayer maintenant d'analyser en quoi cette oeuvre a pu jouer un tel rôle, bien qu'elle soit sans doute apparue un peu trop tard pour avoir une influence déterminante dans l'évolution du théâtre.

Une première chose doit être acceptée comme certaine : Becque semble avoir, dès le début de sa carrière théâtrale, donné de l'importance à l'orientation réaliste du théâtre. Il est remarquable, en effet que son premier drame, Michel Pauper, ait déjà été attaqué par des critiques qui le disaient "d'un réalisme qui soulève le coeur et donne des nausées (...) d'un art grossier, tout fait de violences et du plus brutal réalisme."¹⁹ Dans ce drame, on trouve même des références aux conditions de travail des ouvriers et au problème de l'alcoolisme dans les milieux populaires, ce qui rappelle, bien avant le roman et son adaptation au théâtre par Busnach, le thème de L'Assommoir.²⁰ Il y a cependant une grande différence entre le "réalisme grossier" de Michel Pauper et les éléments naturalistes qui peuvent être dégagés des Corbeaux. Becque semble bien se dégager de ce besoin du Naturalisme qui veut, par souci d'exactitude, s'intéresser surtout aux milieux du bas peuple et aux personnages à la psychologie anormale. C'est là un premier point qui fait la différence entre le Naturalisme de Becque et celui de Zola; on notera que Les Corbeaux ne sont en effet pas situés dans le

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., p. 164.

¹⁹ Cité par Henri Becque, Oeuvres Complètes (Paris: Crès et C^{ie}, 1925), Volume I, p. 15.

²⁰ Carter, Zola and the Theater, pp. 162-163.

peuple, mais bien dans la bourgeoisie, même si on nous dit au premier acte de ce drame, que monsieur Vigneron n'était qu'un employé qui a réussi à faire fortune dans l'industrie. On peut se demander pourquoi Becque ne choisit pas ses sujets dans le même milieu que Zola : une explication simple est peut-être qu'il désire rester dans le milieu de convention du théâtre de son époque, de façon à en montrer, par son exemple, tout le caractère artificiel; il nous dirait donc que la vraie bourgeoisie, c'est celle qu'il présente et non, celle, conventionnelle, des pièces qui sont très appréciées de son temps. Un deuxième point à noter, c'est celui, si important selon Zola, du décor et des accessoires car Henri Becque ne désire pas attirer le spectateur par des reconstitutions exactes des milieux telles que Zola les désire. Toute sa pièce se passe dans un salon bourgeois qui n'est pas particulièrement pittoresque mais cela ne veut pas dire que ce décor soit indifférent : sa sévérité, sa raideur, aident à préciser de façon claire l'ambiance de respectabilité dans laquelle vivent les personnages et met donc en évidence cette hypocrisie bourgeoise que Becque veut dénoncer. On peut d'ailleurs dire la même chose des costumes : alors que tous les personnages sont en noir parce que, dès le deuxième acte, ils portent le deuil à cause de la mort de Vigneron, il est évident que les vêtements ne sont pas un plaisir esthétique destiné aux spectateurs; mais si on réfléchit, on comprend que ces costumes mettent ainsi en valeur les raisons qui font que la femme et les filles de Vigneron se laissent si facilement voler par les "corbeaux"; c'est parce qu'elles sont désemparées par la mort d'une personne chère. De même, ces "corbeaux" qui prennent le deuil du disparu mais s'entendent pour dépouiller sa famille, semblent bien plus abjects. Enfin, si nous essayons de voir les fondements du caractère et de la psychologie des personnages, nous ne pouvons rien rencontrer qui nous rappelle les théories de Zola sur le milieu ou l'hérédité. Tout au plus peut-on remarquer que les actes et l'hypocrisie répugnants des "corbeaux" leur sont inspirés par l'amour de l'argent, ce qui est sans doute le produit de ce milieu de la bourgeoisie d'affaires de la fin du XIX^{ème} siècle; par contre, on ne voit pas que les membres de la famille Vigneron soient des tarés héréditaires. Ceci nous montre que, d'une certaine façon, Becque est plus "naturaliste" que Zola : il ne tient pas à faire dépendre la réalité d'un système scientifique ou pseudo-

scientifique comme Zola; il lui suffit de nous montrer directement cette réalité pour nous en faire percevoir les tares et les défauts.

Finalement, nous sommes suffisamment éclairés pour comprendre pourquoi Becque est qualifié "an independant naturalist" par Carter.²¹ La grande différence entre Zola et lui, c'est qu'il voit le théâtre comme un art tandis que Zola, qui est passionné par la vérité naturaliste qu'il croit détenir, désire avant tout prouver que ses théories sont justes. Il faut aussi se rappeler que Becque, quand il a composé Les Corbeaux, a pris tout son temps, un peu comme le faisait Flaubert : on raconte qu'il se disait à lui-même, devant un miroir, toutes les répliques qu'il écrivait, afin de chercher l'expression la plus sobre, c'est-à-dire la plus juste. Enfin, nous devons signaler un fait assez important et qui explique peut-être le fait que Becque, après Les Corbeaux et La Parisienne, s'est tu pendant quinze années et qu'il n'a plus rien composé, sinon une pièce inachevée, Les Polichinelles. Il était apparemment assez pauvre d'invention, et il paraît que Les Corbeaux sont la transposition d'une aventure dont il avait été le témoin, tandis que l'intrigue de La Parisienne viendrait d'une histoire vraie dans laquelle il aurait joué le rôle de l'amant jaloux tandis que le mari restait indifférent.²² S'il en est ainsi, on pourrait voir en Becque, plutôt qu'un naturaliste puisqu'il ne travaillait pas sur une documentation - "Je ne copie pas. Je n'ai jamais pris une note."²³ - quelqu'un comme le réaliste Champfleury qui n'a pas pu être capable de continuer à composer quand il a eu épuisé toutes les ressources de son expérience personnelle.

2 - La Réaction Symboliste.

Cependant, entre le moment où Zola commence de composer sa série naturaliste des Rougon-Macquart, tout en lançant sa campagne pour le Naturalisme au théâtre, qu'il accompagne par ses cinq pièces et par les adaptations de Busnach et Gasteineau, et le moment où il a terminé

²¹ Ibid., p. 162.

²² Martino, Le Naturalisme Français, p. 165.

²³ Arnaoutovich, Henri Becque, p. 442.

avec Le Docteur Pascal (1893), plus de vingt ans se sont écoulés, et il est bien évident qu'il a certainement évolué; bien sûr, il ne veut pas encore dire qu'il abandonne le Naturalisme, car ce serait renier la plus grande partie de sa vie et de son oeuvre, mais il sent bien qu'une évolution est nécessaire :

Je commencē à être las de ma série, ceci entre nous : mais il faut bien que je la finisse, sans trop changer mes procédés. Ensuite, je verrai, si je ne suis pas trop vieux, et si je ne crains pas trop qu'on m'accuse de retourner ma veste.²⁴

Cette évolution de Zola va se manifester de façon particulièrement claire quand il va commencer sa série des Trois Villes (1894-1898) puis celle des Quatre Evangiles (1899-1903), où nous voyons les techniques documentaires et scientifiques précédentes remplacées par un idéalisme et un symbolisme évidents.²⁵ La même évolution se manifeste d'ailleurs dans les oeuvres théâtrales de Zola qui, à partir de 1898, commence à écrire des livrets pour le musicien Alfred Bruneau, livrets dont le symbolisme est affirmé, comme dans par exemple l'opéra Messidor.²⁶ L'évolution théâtrale de Zola vers des formes du Symbolisme n'est, en fait, pas vraiment étonnante si on se souvient que, dès le début de sa carrière de critique dramatique, il déclarait aimer les féeries :

J'avoue ma tendresse pour les féeries. C'est (...) le seul cadre où j'admets, dans le théâtre, le dédain du vrai. On est là en pleine convention, en pleine fantaisie, et le charme est d'y mentir, d'y échapper à toutes les réalités de ce bas monde.²⁷

Par ailleurs, en même temps que Zola évoluait, il était possible d'observer, dans le développement des idées littéraires de cette fin du XIX^{ème} siècle, deux courants d'idées qui allaient contre la toute-puissance du Naturalisme. C'est, en premier lieu, l'ensemble des réactions et des changements se manifestant dans l'esprit des disciples de Zola, qui sont souvent choqués ou insatisfaits des résultats obtenus par sa doctrine. Nous rappellerons ici, une fois de plus, la rupture brutale entre cinq de ses disciples et Zola après la publication de La Terre,

²⁴ Cité par Guieu, Le Théâtre Lyrique d'Emile Zola, p. 35.

²⁵ Martino, Le Naturalisme Français, pp. 189-195.

²⁶ Guieu, Le Théâtre Lyrique d'Emile Zola, pp. 103-104.

²⁷ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 287.

jugée trop brutale et trop obscène. Mais il y d'autres exemples, bien plus célèbres, d'écrivains naturalistes dont les oeuvres montrent une même évolution, plus sensible d'ailleurs, que celle de Zola : Huysmans qui commence, après sa conversion au Catholicisme, la composition de romans idéalistes, ou Maupassant, qui s'intéresse de plus en plus à des phénomènes psychologiques qui lui sont inspirés par sa maladie mentale. En deuxième lieu, il importe de se souvenir que la période qui va de 1870 à 1890 n'est pas uniquement une période naturaliste : si le roman est essentiellement dominé par Zola et ses disciples, la poésie est surtout symboliste, avec les oeuvres de Verlaine, de Rimbaud, de Mallarmé, de Régnier et de bien d'autres. Bien qu'il ne puisse pas être question d'une lutte entre les naturalistes et les symbolistes pour la suprématie sur la littérature puisqu'on sait, par exemple, que Mallarmé aimait bien certains romans de Zola, il faut pourtant admettre que le théâtre est une place stratégique importante pour un mouvement littéraire, et on comprend que les écrivains symbolistes aient peut-être eu envie de voir un théâtre qui exprimerait sur scène leurs idées et leurs conceptions.

Il est important, avant de parler des différences et mêmes des oppositions entre les conceptions naturaliste et symboliste du théâtre, de mentionner un fait très intéressant à propos d'une influence qui semble bien être commune aux deux mouvements, celle de Wagner, le grand musicien allemand.²⁸ Nous savons déjà que, quand il écrit ses opéras, Wagner compose également le livret et la musique, essayant de mêler de façon naturelle ballets et intrigues, et qu'il est aussi un innovateur en matière de mise en scène, comme le montre son idée de ne pas éclairer la salle pendant la représentation. Bien que Wagner n'ait pas été très aimé en France parce qu'il était allemand et qu'on lui reprochait, par nationalisme, d'avoir humilié la France pendant la guerre de 1870, l'originalité de son art était pourtant reconnue, et il y avait beaucoup d'amateurs qui appréciaient en lui un rénovateur de l'art lyrique.²⁹

²⁸ Jacques Robichez, Le Symbolisme au Théâtre (Paris: L'Arche, 1957), pp. 33-38.

²⁹ Ibid., p. 35.

Il y eut même un journal très important par son succès à propager les conceptions wagnériennes en France, La Revue Wagnérienne, fondée en 1885.³⁰ Comme nous l'avons déjà remarqué en parlant d'Antoine et du Théâtre-Libre, on peut dire que le théâtre naturaliste a surtout suivi les leçons de Wagner dans le domaine de la mise en scène, de façon à ce que l'art dramatique se place vraiment au service de l'oeuvre; comme Wagner, Antoine refuse d'éclairer la salle pendant les représentations et comme lui, il a demandé aux acteurs de se mouvoir selon les nécessités de l'action, quitte à tourner le dos aux spectateurs.³¹ Les auteurs symbolistes, eux, retiennent surtout des idées de Wagner celles qui se rapportent à la "fusion des arts"; ils pensent que le théâtre devrait être un spectacle complet, mettant sur scène toutes les formes artistiques créées par l'Homme, pour permettre l'illusion théâtrale. Nous voyons par ce seul exemple de l'influence wagnérienne, quelles vont être les séparations essentielles entre le théâtre naturaliste et le théâtre symboliste : le premier veut recréer la vérité, le second insiste sur l'art. C'est ce que semble vouloir dire André Jullien, qui est pourtant un fervent du théâtre naturaliste quand il remarque, séparant clairement le théâtre du roman : "Une pièce, c'est la synthèse de la vie par l'art en opposition avec le livre, qui n'en est que l'analyse."³²

Ce qui prouve que l'idée de créer un théâtre symboliste a son origine dans l'influence de Wagner, ce sont par exemple les idées que Stéphane Mallarmé, le grand maître du Symbolisme à l'époque, a développées dans un article publié en 1885 dans la Revue Wagnérienne, Wagner, Rêverie d'un Poète Français.³³ Réfléchissant sur l'originalité du théâtre de Wagner, Mallarmé en arrive bientôt à des conclusions souvent différentes de celles du musicien et pose en fait des principes généraux pour le Symbolisme au théâtre. Ainsi, il voudrait tout d'abord que le drame soit "précisément la résultante, tirée du concours de tous les

³⁰ Ibid., p. 83.

³¹ Cf supra, Troisième Partie, Chapitre 3, p. 161.

³² Cité par Robichez, Le Symbolisme au Théâtre, p. 67.

³³ Ibid., pp. 38-41.

arts, suscitant le miracle, autrement inerte et nul, de la scène."³⁴
Ce point est apparemment un des fondements du Symbolisme puisque dans son sonnet Correspondances, dans Les Fleurs du Mal, Baudelaire avait déjà écrit :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.³⁵

Ce drame idéal ne devrait pas non plus raconter des légendes car "l'anecdote énorme et fruste", nous dit-il, est un obstacle au rêve : elle est trop précise et elle force donc l'esprit du spectateur à suivre ce que le texte dramatique lui impose.³⁶ On voit bien que le refus de la précision s'accompagne d'un refus des personnages et d'une intrigue qui les relierait; les personnages et "l'action" théâtrale montreront un caractère universel et abstrait, humain au sens le plus large, mais "dégagés de personnalité, car ils composent notre aspect multiple."³⁷ Ces conceptions qui sans aucun doute sont trop générales n'ont pourtant pas empêché de donner indirectement son avis sur ces oeuvres qui sont des "tranches de vie", c'est-à-dire, bien sûr, des pièces de théâtre dans la ligne du Naturalisme, auxquelles il vient surtout reprocher de répondre à l'attente du public qui vient pour se regarder lui-même sur la scène, de lui offrir de la médiocrité. Les spectateurs, dit-il,

conscients d'être là pour regarder, sinon le prodige de soi ou de la fête, du moins eux-mêmes ainsi qu'ils se connaissent dans la rue ou à la maison, voilà au piteux lever de la toile peinte qu'ils envahissent le proscénium, agréant de s'y comporter ainsi que quotidiennement et partout : ils salueraient, causeraient à voix superficielle de riens dont avec précaution est faite leur existence durant quoi les autres demeurés en la salle se plaindraient à sourire à l'intrusion sur le plancher divin.³⁸

Devant la scène, il regrette les plaisirs de la lecture, et on a l'

³⁴ Stéphane Mallarmé, Oeuvres Complètes (Paris: NRF, 1958), p.541.

³⁵ Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal (Paris: Classiques Larousse, 1959), p. 21.

³⁶ Mallarmé, Oeuvres Complètes, p. 544.

³⁷ Robichez, Le Symbolisme au Théâtre, p. 39.

³⁸ Ibid., p. 42.



impression que les acteurs sont un obstacle au rêve car il "s'effarouche de la réalité d'un interprète" qui va détruire, par sa présence, "la source de sa rêverie."³⁹ Il est certain que les idées que Mallarmé présente ainsi à propos du théâtre idéal qu'il envisage ne permettent guère de se faire une idée précise de ce qu'un tel théâtre pourrait être dans la réalité, mais on peut conclure qu'il faut que

la joie du théâtre, dans le présent, ressemble le plus possible à celle du livre. Que la scène soit débarrassée de tout ce qui fait obstacle au rêve et particulièrement des décors et des costumes trop précis. Que l'acteur ne l'encombre pas d'une présence indiscreète. Qu'il se fasse oublier. Qu'il n'y ait, s'il se peut, qu'un seul acteur. Que le drame, pour autant que subsiste cette forme d'art, se transforme en un monologue récité et que la sentence de Sarcey "Ce n'est pas du théâtre", devienne enfin la devise avouée des chefs-d'oeuvre.⁴⁰

Cette vision très négative du théâtre est en fait le refus de tout ce qui compose le théâtre naturaliste, aussi bien dans sa théorie que dans sa pratique.

C'est sans doute parce qu'ils pensaient comme le maître du Symbolisme qu'on a vu beaucoup de poètes symbolistes écrire des dialogues ou des scènes sans penser qu'ils pourraient un jour les présenter au théâtre; c'était en quelque sorte du théâtre fait pour être lu, de façon à ce qu'il n'y ait pas d'obstacles matériels entre le texte et la rêverie du lecteur qui peut comme cela parvenir à rencontrer les idées et les symboles plus facilement : c'est par exemple le cas de certaines oeuvres d'Henri de Régnier comme L'Homme et la Sirène ou encore La Gardienne.⁴¹ Mais nous devons aussi accepter le fait que c'est parce que les salles et les troupes de théâtre de cette époque étaient pour la plupart destinés aux pièces que Zola lui-même n'aimait pas, pièces à thèse ou vaudevilles, tandis que le seul théâtre refusant les traditions, le Théâtre-Libre d'Antoine, était plutôt consacré à la présentation de pièces dans la ligne du Naturalisme.

C'est sans doute pour que ce théâtre écrit par auteurs symbo-

³⁹ Ibid., p. 44.

⁴⁰ Ibid., p. 46.

⁴¹ Pierre Martino, Parnasse et Symbolisme (Paris: Armand Colin, 1970), p. 174.

listes, "ces féeries qu'on laissait à réaliser à l'esprit des lecteurs",⁴² puisse enfin être joué que l'on a vu, entre 1890 et 1900, apparaître une suite de théâtres d'avant-garde ayant pour but de montrer sur la scène la réalité des productions dues à l'idéal du Symbolisme. Ces théâtres ont été très différents de ceux qui existaient déjà, mais ils avaient au moins reçu l'influence d'Antoine et de son Théâtre-Libre dans leur organisation et dans leur but : ils n'espéraient pas le succès, mais essayer de réunir un public intéressé pour lui montrer des choses plus neuves; c'étaient des laboratoires où on essayait des formules neuves. Ces théâtres d'avant-garde ont été très nombreux, mais il faut aussi admettre que leurs représentations, qui allaient contre toutes les règles du théâtre (Nous avons déjà présenté l'idéal dramatique du poète Mallarmé) étaient très souvent des échecs, et qu'ils disparaissaient très vite. Citons, pour mémoire, un Théâtre Moderne qui a joué une oeuvre symboliste en trois parties, La Légende d'Antonia, et qui n'a réussi qu'à faire rire toute la salle tout au long de ses quelques représentations.⁴³ Il y en a eu d'autres, comme le Théâtre d'Application ou le Théâtre des Poètes, mais les deux tentatives qui ont eu la plus grande importance sont certainement celles du Théâtre d'Art d'une part et du Théâtre de l'Oeuvre d'autre part.

En 1890, le grand poète Paul Fort, âgé de dix-huit ans seulement, crée une première entreprise commerciale qu'il appelle le Théâtre Mixte, par réaction contre la trop grande importance donnée par Antoine aux oeuvres naturalistes; il appelle son théâtre "mixte" parce qu'il désire présenter toutes les oeuvres lui apparaissant avoir des qualités sans aucune distinction de genre ou d'école.⁴⁴ On le voit très bien en lisant le prologue récité lors de la première représentation du théâtre le 27 Juin 1890 :

Nous sommes le théâtre ondoyant et divers

⁴²Ibid., p. 175.

⁴³Ibid.

⁴⁴Lioure, Le Drame de Diderot à Ionesco, p. 141.

Et "mixte" comme l'homme ! et faisons le mélange
Du noble et du bouffon, du pied bot et de l'ange.⁴⁵

Mais comme les pièces jouées n'ont pas beaucoup de succès, et après une collaboration au Théâtre Idéaliste, Fort fonde un nouveau théâtre, le Théâtre d'Art qui, dès l'année suivante est déjà devenu selon l'expression de son fondateur lui-même dans un article de l'Echo de Paris du 24 Février 1891, "absolument symboliste" et "patronné par les maîtres de la nouvelle école, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas, Henri de Regnier, Charles Morice."⁴⁶ Dès lors, le but du Théâtre d'Art est de donner une scène pour les expressions symbolistes au théâtre, en réaction contre la scène du Théâtre-Libre, dévouée au Naturalisme. Si nous voyons le programme de ce Théâtre d'Art, nous voyons très bien qu'il ne joue pas pour connaître le succès mais pour présenter une nouvelle vision de l'art dramatique; il y avait, dit Camille Mauclair dans son livre Servitude et Grandeur Littéraire,

toutes les pièces injouées et injouables, et toutes les grandes épopées depuis le Ramayana jusqu'à la Bible, des dialogues de Platon à ceux de Renan, de la Tempête à Axël, de Marlowe au drame chinois, d'Eschyle au Père Eternel. Il y en avait pour cent ans à tout le moins.⁴⁷

Malheureusement, le Théâtre d'Art se voulait très symboliste, et c'est l'excès de ce Symbolisme qui l'a fait échouer : en effet, Paul Fort ne s'est pas satisfait de jouer des pièces si symbolistes qu'elles étaient incomprises des spectateurs, mais il a aussi voulu appliquer dans son théâtre les idées de Baudelaire sur les "correspondances" dans les arts et les sensations; il a par exemple essayé de mêler aux représentations des jeux de couleur en employant des verres colorés et aussi des parfums que l'on a vaporisés dans la salle, mais dont le seul vrai résultat a été de faire éternuer les spectateurs...⁴⁸ Le Théâtre d'Art a disparu dans le ridicule et la médiocrité. Il faut pourtant reconnaître ici que le Symbolisme pouvait être représentable, et surtout qu'il

⁴⁵ Robichez, Le Symbolisme au Théâtre, p. 88.

⁴⁶ Ibid., p. 113.

⁴⁷ Ibid., p. 125.

⁴⁸ Lioure, Le Drame de Diderot à Ionesco, p. 142.

a ouvert le chemin à la tentative la plus importante du Symbolisme au théâtre, qui est celle de l'Oeuvre.

On ne peut pas séparer le Théâtre de l'Oeuvre de son fondateur, Lugné-Poë; or, ce grand acteur et metteur en scène a d'abord travaillé comme acteur au Théâtre-Libre d'Antoine et, s'il a quitté le Théâtre-Libre, c'est justement parce qu'il n'était pas d'accord avec les théories naturalistes que son fondateur appliquait dans le choix des oeuvres jouées et dans ses mises en scène. Cette attitude de Lugné-Poë montre que le Théâtre de l'Oeuvre se présente comme une réaction contre les doctrines naturalistes : il s'agit d'une part de trouver des drames qui soient conformes à ses idées symbolistes et d'autre part d'expérimenter des formules dramatiques qui fassent du théâtre autre chose que la copie conforme de la réalité. C'est ce qu'il précise lui-même quand il dit qu'il veut "faire au théâtre, de quelque façon que ce soit, oeuvre d'art, ou à tout le moins (...) remuer des idées."⁴⁹ De 1893, année de sa fondation, à 1899, date à laquelle il a dû disparaître, le Théâtre de l'Oeuvre a été, peut-on dire, "le temple du Symbolisme."⁵⁰ Même si l'Oeuvre est morte en même temps que s'affaiblissait le mouvement qui en était l'inspirateur, on peut dire que ce théâtre a eu une influence importante sur la vie dramatique de la fin du XIX^{ème} siècle. Une première chose qu'il faut remarquer, c'est que Lugné-Poë a essayé de rendre au théâtre son aspect mystérieux que le Naturalisme lui avait fait peu à peu perdre; par exemple, il s'est refusé à l'emploi des décors naturels et est retourné à des décors plus stylisés, un peu comme ceux dont rêvait François de Nion quand il écrivait :

J'ai souvent fait ce rêve d'un théâtre qui serait tel : de très beaux décors baignés de lumière, une vision de terrasses blanches, d'escaliers de marbre blanc descendant vers des jardins aux bleuâtres perspectives; une invisible mélodie flotterait, qui envelopperait tout comme une atmosphère, des courants de sons, lents et calmes comme des ondes.⁵¹

⁴⁹ Ibid., p. 143.

⁵⁰ Robichez, Le Symbolisme au Théâtre, p. 193.

⁵¹ Ibid., p. 51.

De plus, il a essayé de donner aux acteurs un jeu d'un caractère plus étrange, en refusant les intonations et les gestes trop réalistes, ce qui est manifestement le contraire du jeu pratiqué selon les théories de Zola. On a d'ailleurs souvent dit que la manière de jouer de Lugné-Poë le faisait ressembler à un somnambule, comme quelqu'un qui parle en dormant et qui exprime ainsi les vérités habituellement cachées au fond de son inconscient. Nous sommes bien loin des vrais morceaux de viande que l'on trouvait sur la scène du Théâtre-Libre et du jeu d'après nature d'Antoine...

L'Oeuvre a aussi le mérite d'avoir fait connaître au public de la fin du XIX^{ème} siècle de nombreuses pièces de théâtre qui n'auraient sans doute jamais été représentées sur d'autres scènes. Nous pouvons d'abord noter que Lugné-Poë a beaucoup insisté sur la représentation d'oeuvres d'auteurs norvégiens et suédois, au point d'avoir été nommé "le grand scandinave". Il n'est d'ailleurs pas le premier qui ait compris l'importance de ce théâtre, puisque Zola lui-même avait insisté auprès d'Antoine pour qu'il joue des pièces d'Ibsen⁵², mais il a fait un programme de traduction et de représentation systématique de ces oeuvres, et il les a joués en insistant sur leur caractère symbolique, ce qu'Antoine ne faisait pas, bien sûr. Ensuite, c'est le Théâtre de l'Oeuvre qui a été à l'origine de la seule vraie réussite dramatique du Symbolisme, c'est-à-dire l'oeuvre du poète belge Maeterlinck, dont Lugné-Poë joua les oeuvres importantes en les enveloppant avec tout le mystère et la suggestion qu'elles demandaient. Nous trouvons ici un exemple parfait de l'importance du travail de l'acteur pour le succès d'une oeuvre littéraire. Enfin, il faut se rappeler que c'est Lugné-Poë qui, en 1896, a osé monter une oeuvre à la fois symbolique et dérisoire, Ubu-Roi, d'Alfred Jarry, alors que tous les critiques ont crié au scandale et à la mystification.⁵³

De l'oeuvre d'Henri Becque jusqu'aux tentatives symbolistes dans le théâtre, nous devons admettre que le Naturalisme est bien un moment important de l'histoire de l'art dramatique. Si nous comprenons

⁵² Hemmings, Zola et le Théâtre Scandinave de son Temps, pp25-33.

⁵³ Lioure, Le Drame de Diderot à Ionesco, p. 145.

et c'est ce que Zola mettait bien en évidence, que le Naturalisme est le produit d'une évolution, nous ne pouvons qu'accepter qu'il est apparu, qu'il a eu sa doctrine, ses tentatives et un certain succès - dû surtout aux Corbeaux d'Henri Becque - mais que, l'évolution ne pouvant s'arrêter, de même que le Naturalisme était une réaction contre les traditions théâtrales, il a eu à son tour des adversaires qui l'ont contesté : ce sont les idées du Symbolisme qui, nous venons de le voir, sont exactement aux opposés des siennes. Cependant, il ne faudrait pas croire que l'entreprise symboliste a arrêté pour toujours l'influence du Naturalisme : comme Zola le disait lui-même, le Naturalisme, c'est le besoin de vérité que l'on trouve à toutes les époques dans la littérature. D'ailleurs, l'étude du Théâtre-Libre nous a bien montré que l'influence d'Antoine et, à travers elle, celle de Zola, continue à se manifester indirectement, après adaptation, dans notre monde moderne. Mais, comme le remarque Martino, le véritable successeur du Naturalisme à notre époque, c'est un art qui ne faisait que naître à l'époque de Zola, le cinéma.⁵⁴ C'est ce qu'il nous faudra maintenant envisager.

⁵⁴ Martino, Le Naturalisme Français, p. 195.

Chapitre 3 :
Du Naturalisme au Théâtre
Vers le Naturalisme au Cinéma.

La deuxième moitié du XIX^{ème} siècle a vu, petit à petit, de nombreux progrès se faire dans le domaine de la reproduction visuelle du mouvement; à partir du principe de la photographie, qui a été mis au point dès avant le milieu du siècle, de nombreux hommes de science français et étrangers, ont petit à petit avancé jusqu'à ce que, en 1895, les frères Lumière réussissent à mettre au point leur cinématographe, dont la première séance publique a eu lieu le 28 Décembre 1895, dans le sous-sol du Grand-Café, à Paris.¹ Or, dès le début de cette invention scientifique, nous pouvons voir le cinématographe, qui va bientôt devenir, tout simplement, le "cinéma", faire naître des espoirs au point de vue du spectacle. Un des premiers films tournés par les frères Lumière, L'Arrivée d'un Train en Gare, montre une locomotive qui arrive sur l'écran d'une façon si réaliste que l'on raconte que les spectateurs se détournaient de peur.² Nous imaginons donc, dès maintenant, que le Réalisme et son héritier plus brutal, le Naturalisme auront sans doute quelques avantages à trouver dans cette nouvelle technique. Dans le même temps, dès 1896, Georges Méliès donne le premier film qui exploite les possibilités de trucage au cinéma, Une Partie de Cartes.³ Nous voyons maintenant que le cinéma, à son origine, présente deux orientations qui, combinées, nous rappellent aussitôt le but le plus important de Zola lorsqu'il élaborait la théorie destinée à placer le Naturalisme au théâtre, d'une part un spectacle, une oeuvre, une histoire et d'autre part une reproduction exacte et minutieuse de la réalité. D'ailleurs, en 1902, un peu avant la mort accidentelle de Zola, un cinéaste français, Ferdinand Zecca, présente un film de 140

¹Pierre Leprohon, Histoire du Cinéma Muét (Paris: Editions du Cerf, 1961), p. 22.

²Barthélémy Amengual, Clefs pour le Cinéma (Paris: Seghers, 1971), p. 77.

³Leprohon, Histoire du Cinéma Muét, p. 103.

mètres, Les Victimes de l'Alcoolisme⁴ inspiré par le roman de Zola, L'Assommoir, et par l'adaptation qui en avait été faite par Busnach pour le théâtre.⁵ C'est donc dès le début de l'histoire du cinéma que nous trouvons la rencontre entre l'idéal naturaliste et cette nouvelle forme d'art. Afin de mieux comprendre l'influence que les idées de Zola ont eu dans le développement du cinéma réaliste, surtout grâce à l'action d'Antoine, devenu cinéaste dès le milieu de la Première Guerre Mondiale⁶, nous essaierons d'abord de voir comment le cinéma, par ses différences avec le théâtre, peut permettre d'envisager un Naturalisme plus authentique que celui que Zola voulait voir apparaître dans les salles de théâtre.

1 - Comparaison théorique entre les deux formes dramatiques.

Le premier point que nous devons envisager ici, lorsque nous voulons comparer les possibilités de l'expression de la réalité qui peut nous être donnée soit par le théâtre soit par le cinéma, c'est l'attitude de celui pour qui le spectacle est fait, c'est-à-dire le spectateur, devant ces deux formes d'expression. Pour mieux comprendre l'attitude du spectateur devant le cinéma, lisons d'abord une anecdote qui est racontée par Barthélémy Amengual dans son livre Clefs pour le Cinéma : sa concierge, qui est curieuse, regarde par la fenêtre deux amoureux qui sont en train de s'embrasser avec passion dans la rue et qui, bien sûr, ne savent pas que la vieille femme est en train de les surprendre; devant ce spectacle, la concierge dit à Amengual : On se croirait au cinéma.⁷ En exprimant cette réaction, la concierge de l'écrivain définit, sans le vouloir, le caractère particulier et original du spectateur de cinéma dans ses relations avec le spectacle qu'il voit : le spectateur, au cinéma, voit sans être vu;⁸ cela veut dire que ce spectacle n'est pas conçu en fonction du spectateur, même si,

⁴ Ibid., p. 119.

⁵ Georges Sadoul, Zola et le Cinéma Français, Revue Europe, Novembre-Décembre 1952, pp. 158-159.

⁶ Leprohon, Histoire du Cinéma Muët, pp. 51-52.

⁷ Amengual, Clefs pour le Cinéma, p. 120.

⁸ Ibid., p. 121.

bien sûr, nous devons admettre qu'il est fait pour être donné en spectacle; le théâtre, au contraire, est bien un jeu, où les acteurs jouent des passions ou des actions, tandis que les spectateurs jouent à croire qu'il s'agit de la vérité : ils sont dans la situation des enfants qui jouent, par exemple, à se faire peur. Bien plus, au théâtre, il y a une influence des spectateurs sur le spectacle : tous les acteurs disent qu'il y a un bon ou un mauvais public, c'est-à-dire un public qui joue bien ou mal son rôle de public. Cela montre très bien que, dans le cinéma, les possibilités du Naturalisme sont plus grandes car le spectateur est obligé d'assister à quelque chose qui arrive devant lui, mais en dehors de lui, quelque chose qui ne semble pas être fait pour lui : les spectateurs ne sont là que pour voir, et ils ne peuvent avoir aucune influence sur ce qui se passe devant eux car ils ne sont ni vus ni sentis des acteurs qu'ils voient sur l'écran. Ce que nous venons de considérer nous permet alors de mettre l'accent sur les différences que le cinéma présente par rapport au théâtre, toujours du point de vue de l'attitude du spectateur. Le cinéma qui est, comme la photographie, fondé sur une reproduction scientifique de la réalité, est réaliste dans sa nature même : il permet de voir quelque chose qui existe sans aucune intervention du spectateur, alors qu'il n'en est pas de même pour le théâtre; cette forme d'art, même la plus naturaliste repose sur l'acceptation de nombreuses conventions par le spectateur : si nous ne parlons pas du jeu lui-même, nous pouvons, par exemple, noter l'habitude que les artistes ont de saluer à la fin de la représentation; le spectateur est alors amené à se rendre compte que le roi de la tragédie, le traître du drame, l'ouvrier du mélodrame sont, en fait, monsieur X ou monsieur Y. Il y a des conventions parce que, sans elles, le théâtre ne serait plus possible : Zola était d'ailleurs bien d'accord sur ce point, même s'il le regrettait.⁹ Le théâtre est donc une illusion dont le spectateur sait que c'est une illusion (dans ce sens, la pièce naturaliste la meilleure ne sera jamais sentie que comme une illusion, et non comme la réalité), tandis que le cinéma, à cause des techniques qu'il utilise, est une illusion que le spectateur peut prendre pour la

⁹Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 79.

réalité. Si nous voulons clairement exprimer cette différence, nous pouvons dire, en suivant Paul Arnold, que dans le cinéma, ce sont nos sens qui sont trompés, en particulier notre vue et notre ouïe, alors que dans le théâtre il doit y avoir consentement de notre conscience¹⁰ : au cinéma, nous sommes trompés inconsciemment, tandis qu'au théâtre, nous acceptons volontairement d'être trompés. Cette analyse de l'attitude du spectateur devant théâtre et cinéma permet de décider quel est, de ce point de vue, l'art permettant d'approcher le plus de l'idéal naturaliste selon Zola; si, en effet, le Naturalisme a pour but de donner au spectateur la représentation la plus fidèle possible de la réalité, il sera naturellement meilleur si le spectateur peut y croire; dans ce sens-là, le cinéma serait alors et sans doute une meilleure expression que le théâtre.

En deuxième lieu, nous devons examiner l'attitude des acteurs dans le cinéma et le théâtre. Dans cette dernière forme, il est évident que les acteurs se donnent en représentation, que leur jeu est une exhibition : tout cela est prouvé à l'évidence par de nombreuses attitudes qu'ils doivent prendre, comme celle de penser à voix haute, celle de s'exprimer par des apartés ou parce qu'il leur faut toujours tenir compte des réactions de leur auditoire. Ainsi, quand un acteur dit une réplique comique, il est toujours obligé d'attendre que les rires soient achevés pour pouvoir continuer à jouer son rôle. On peut donc dire que, dans une pièce de théâtre qui est représentée sur scène, il doit y avoir collaboration entre les acteurs et l'auditoire; c'est la raison pour laquelle chaque représentation est toujours nouvelle et originale, parce qu'à chaque représentation, le public est différent et que les acteurs réagissent de façon différente à ce nouveau public. Au cinéma, au contraire, il n'y a aucune collaboration de ce genre : nous trouvons d'une part un public, ou plutôt une assemblée d'individus qui vont pénétrer dans un monde qui ne change plus. Lors du tournage du film, les acteurs ont la possibilité de jouer plusieurs fois pour trouver le jeu le plus juste et le plus réel : c'est celui-là qui est

¹⁰ Cité par Amengual, Clefs pour le Cinéma, p. 122.

conservé et présenté par le film. De plus, la technique du cinéma peut rendre beaucoup plus réalistes certaines formes qui demeurent des conventions du théâtre. Par exemple, si le cinéma veut nous faire connaître ce que pense un personnage, il lui est possible de nous montrer l'acteur en train d'agir et de nous faire entendre une voix "off" qui est comme celle de sa conscience; à la réflexion, ceci n'est peut-être qu'une autre convention, mais nous devons reconnaître qu'elle nous apparaît bien plus plausible parce que, quand nous pensons, nous avons comme une voix intérieure qui parle toute seule, en nous. Si nous continuons à réfléchir sur les relations entre les acteurs et les spectateurs qui sont présentes et réelles dans le théâtre, mais inexistantes dans le cinéma, nous pourrions dire, comme Jean Giraudoux, que "le théâtre n'est pas une représentation de la vie, mais une manifestation de la vie."¹¹ Cet aspect particulier du théâtre est bien évidemment le résultat de la collaboration entre les spectateurs et les acteurs et il nous montre une fois encore que c'est le cinéma qui est la forme la plus réaliste parce qu'il est vraiment une "représentation de la vie." Ainsi, une fois encore, quand, pour comparer le théâtre et le cinéma, nous nous plaçons du point de vue des acteurs et de leurs relations avec leur public, nous comprenons que c'est le cinéma qui nous donnera le plus la réalité ou, pour employer le vocabulaire de Zola, le Naturalisme.

En troisième point, il nous faut maintenant analyser la comparaison entre la technique de la mise en scène du théâtre et celle du cinéma. Remarquons, pour commencer, qu'au moment où Zola a mené sa lutte pour le développement d'un authentique Naturalisme au théâtre, lutte suivie par les tentatives d'Antoine au Théâtre-Libre, on assiste à un développement de l'intérêt du public pour le théâtre, ce qui impose une réorganisation des salles traditionnelles : ceci a sans doute été compris par de nombreux metteurs en scène qui étaient conscients du fait que les spectateurs devaient absolument bien pouvoir voir ce qui se passait sur la scène, devant eux. L'emploi de la lumière électrique pour éclairer la scène tandis que la salle était mise dans l'obscurité la plus complète, comme l'a fait Antoine en suivant les

¹¹ Ibid., p. 127.

tentatives de Wagner à Bayreuth, c'est déjà un moyen d'éviter que l'attention des spectateurs ne s'éparpille et pour les amener à ne voir que ce qui se passe sur la scène; en même temps, on a essayé de créer de nouvelles formes pour les salles de théâtre, comme les scènes devant un amphithéâtre, de façon à en rapprocher les spectateurs.¹² Cependant, il faut bien admettre que ce que les spectateurs voient, c'est un ensemble, et le jeu des acteurs, pour demeurer compréhensible, doit être toujours exagéré ce qui est, là encore, une convention qui est certainement contraire à la volonté d'être naturaliste, c'est-à-dire à la volonté de reproduire exactement la vérité. Maintenant, si le théâtre veut vraiment présenter le monde moderne d'une façon complète, il lui faut d'abord donner de plus en plus de scènes, de tableaux et de décors; mais cette accumulation de décors qui sont présentés sur la même scène, les uns à la suite des autres, au lieu de donner une plus grande impression de vérité, accentue plutôt le caractère artificiel de cette forme d'art, car le spectateur voit des décors différents qui arrivent devant lui; c'est toujours le même lieu, la scène, tandis que des décors viennent se présenter à son regard immobile. Si nous nous tournons maintenant vers le cinéma, il faut admettre que celui-ci permet de montrer bien plus et beaucoup mieux car le spectateur qui est trompé par son regard, a vraiment l'impression de se déplacer dans l'espace et peut donc facilement croire à la variété des lieux et des décors qu'il regarde. Il faut ajouter que, même si le cinéma utilise des décors, l'impression de réalité demeure plus grande parce que la projection produit un effet de "distanciation"¹³ et que, par exemple, les éclairages sont bien plus naturels dans le cinéma que dans le théâtre qui, nous l'avons déjà remarqué, a besoin d'une lumière très forte qui accentue encore le caractère artificiel des décors, même s'ils sont "réalistes". Dans le cinéma, le spectateur entre dans un monde qui lui

¹²Ibid., p. 132.

¹³Cet effet est particulièrement sensible dans les films muets interprétés par des acteurs de théâtre qui exagèrent leurs gestes. Cf Leprohon, Histoire du Cinéma Muet, p. 44.

semble exister en lui-même, ce qui renforce bien sûr l'impression de réalité. Nous voyons donc que, de ce point de vue du décor et de sa crédibilité, c'est bien le cinéma qui semble se rapprocher le plus des idées du Naturalisme. Mais ce n'est pas tout; dans ses théories sur le théâtre, Zola nous montre que les accessoires jouent un rôle important dans la reconstitution de ce qu'il appelle le milieu. Cependant, quand les accessoires sont donc utilisés sur une scène, ils ne font partie que d'un ensemble et il est très difficile de voir tel accessoire plutôt qu'un autre, car ils ne sont vus que globalement dans le décor : c'est d'ailleurs là, peut-être, la raison pour laquelle ils sont désignés ainsi. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il en est ainsi : au théâtre, le spectateur voit, de sa place dont il ne peut pas s'éloigner, ce qui se trouve sur la scène et ne peut bien sûr pas s'approcher de lui; il n'existe donc aucun moyen naturel de mettre l'accent sur un accessoire. Maintenant, si nous examinons le cinéma, nous remarquons clairement que ce que nous voyons sur l'écran, nous le voyons en fait par l'intermédiaire de la caméra qui est mobile : lorsqu'on tourne un film, la caméra peut se déplacer à l'intérieur du décor pour montrer un détail caractéristique ou nécessaire, et ce détail, qui apparaît en gros plan, donne à l'oeil du spectateur l'impression d'être tout près de lui. Par exemple, dans le film de Marcel Carné, Le Jour se lève, le metteur en scène peut nous montrer un mégot de cigarette qui fume et s'éteint sur le plancher de la chambre où le héros attend le matin où la police va venir l'arrêter car il a tué un homme; ceci est un détail important car on a l'impression que, pendant tout le temps qu'il fume, il accepte encore de vivre. Mais il n'a plus d'allumettes et, quand il veut utiliser ce mégot pour allumer sa dernière cigarette, il ne le peut pas, ce qui veut peut-être dire qu'il ne pourra plus lutter. Le cinéma permet d'insister sur ce détail réaliste d'un mégot de cigarette tombé sur le plancher d'une chambre d'ouvrier, mais on voit très bien que ce ne serait pas possible d'utiliser un détail comme celui-ci sur une scène de théâtre, car les spectateurs ne pourraient pas voir un tout petit bout de cigarette tombé par terre. Dans ce même film, il y a un ours en peluche posé sur la cheminée, qui est un cadeau que la fille qu'il aime a fait au héros : la caméra est capable de s'en approcher pour nous en montrer toute l'importance tandis qu'au théâtre, ce

ne serait qu'un élément du décor sans réelle importance. Nous voyons donc que, grâce à la technique du gros-plan qui ne peut exister que grâce à la caméra qui est capable de se rapprocher et de s'éloigner des objets, les accessoires prennent dans le spectacle du cinéma toute l'importance que voulait leur donner Zola dans sa théorie du théâtre naturaliste. Si nous nous tournons enfin du côté du jeu des acteurs, que Zola aurait voulu voir devenir le plus proche possible de la vérité de la vie quotidienne, nous voyons bien encore que le cinéma donne de bien plus grandes possibilités de Naturalisme que le théâtre. Le jeu réaliste de l'acteur demande en effet que le spectateur soit capable de saisir et de remarquer les nuances de l'expression du visage, les gestes importants; au théâtre, pour que les mimiques et les gestes significatifs puissent être saisis, les acteurs doivent naturellement en donner une interprétation exagérée, et cette exagération n'est guère qu'une convention de plus. Au cinéma, le gros-plan permet tout d'abord de nous montrer des choses impossibles à voir sur une scène, comme une larme qui apparaît dans le coin d'un oeil ou un frémissement de la bouche; de plus, par la possibilité de varier les plans, et de les ajouter en faisant le montage du film, on peut nous montrer, par exemple, un personnage qui sourit à son ennemi mais, dans le même temps, ou presque immédiatement, les poings serrés derrière le dos qui présentent sa haine véritable.¹⁴

Nous voyons donc, après avoir mené cette comparaison à propos des possibilités de réalisme authentique présentées par le théâtre d'une part et par le cinéma d'autre part, que c'est bien ce dernier qui correspondrait le mieux à la théorie naturaliste de Zola, c'est-à-dire que le Naturalisme au théâtre devrait peut-être plutôt être utilisé pour faire des films.

2 - Zola et l'Expression Visuelle.

Cependant, avant de nous intéresser à la manière dont les idées de Zola ont eu de l'influence sur le développement du cinéma, nous devons

¹⁴ Amengual, Clefs pour le Cinéma, p. 132.

peut-être, rapidement, rappeler ici que cet écrivain a été, avant même l'invention du cinéma, un homme dont la vision littéraire était souvent déjà "cinématographique", ainsi que l'a montré Guy Gauthier dans son article Zola et les Images.¹⁵ Rappelons tout d'abord que, vers la fin de sa vie, Zola s'est montré très intéressé par la photographie, et qu'il a laissé de nombreux clichés, environ six mille en tout.¹⁶ Cela ne serait sans doute pas très important si les photographies de Zola, au lieu de nous donner des compositions et des scènes de famille, ne nous présentaient pas surtout des scènes de la rue, des moyens de transport, des hommes au travail : "Il traque inlassablement la vie, la vie en mouvement."¹⁷ Ce choix particulier des sujets qui se trouvent sur les photographies qu'il a faites prouve évidemment que son intérêt est bien le même que celui qu'il présente dans son oeuvre romanesque et dans ses théories sur le théâtre : il s'agit bien de nous montrer la réalité et d'en choisir des aspects révélateurs. La qualité naturaliste des clichés de Zola est telle que Gauthier remarque "qu'on peut se demander si ce n'est pas en photographie, et là seulement, que Zola a pu appliquer certaines de ses théories."¹⁸ Nous ne devons pourtant pas aller jusqu'à penser que Zola est aussi un théoricien de l'image puisqu'il n'a jamais, apparemment, écrit de texte présentant des réflexions à propos de l'art de la photographie et que, dans toute son oeuvre, on ne trouve qu'un seul passage en rapport avec cette technique, encore ne la rencontrons-nous que dans son roman La Curée, composé en 1872.¹⁹

De la même façon, il ne faut pas croire que, parce que certains de ses romans sont facilement découpables en des plans de cinéma, que Zola est un des précurseurs conscients de cet art : c'est tout simplement parce qu'en qualité de romancier, il tient à présenter des faits,

¹⁵ Guy Gauthier, Zola et les Images, Revue Europe, N° Spécial Zola, Avril-Mai 1968, pp. 400-416.

¹⁶ Pierre Champalle, Un photographe Inconnu, Emile Zola, Paris-Match, n° 972.

¹⁷ Gauthier, Zola et les Images, p. 402.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

et qu'à cause de son caractère propre, ces faits sont présentés de manière sensitive :

Mes souvenirs visuels ont une puissance, un relief extraordinaire. Quand j'évoque les objets que j'ai vus, je les revois tels qu'ils sont réellement, avec leurs lignes, leurs formes, leurs couleurs, leur son, leur odeur.²⁰

On pourrait alors dire, de ce point de vue, que Zola est un précurseur du cinéma tout simplement parce qu'il a une mémoire "cinématographique". Quoi qu'il en soit, une lecture attentive de ses romans, telle qu'elle a été faite par Gauthier, permet cependant de trouver dans cette oeuvre littéraire un certain nombre de techniques cinématographiques beaucoup plus originales et qui expliquent peut-être d'une certaine façon, pourquoi les oeuvres de Zola ont été si souvent adaptées en films.²¹ Par exemple, dans Lourdes, le premier roman de la série des Trois Villes, on peut voir une sorte de gros plan, pour insister sur un objet, une clef :

Soeur Hyacinthe se rappela : oui, oui, c'était sûrement à l'homme, car elle avait entendu tomber quelque chose, pendant qu'elle lui épongeait le front. Et elle retournait la clef, elle continuait à la regarder dans sa laideur de pauvre clef lamentable, de clef désormais inutile, qui n'ouvrirait jamais plus la serrure inconnue quelque part au fond du vaste monde.²²

Il faut aussi noter que, dans les descriptions qu'il nous fait, que ce soit les paysages ou les intérieurs de maisons, Zola essaie toujours d'organiser son texte à partir d'un point ou d'un objet précis, qui serait en quelque sorte le point de départ et le point d'arrivée d'un travelling arrière suivi d'un travelling avant pour revenir en gros plan sur la première image, comme dans ce passage de La Curée :

(...) la table était comme un autel dans une chapelle ardente (...) au delà (...), dans une ombre flottante, à peine percevait-on les boiseries des murs, un grand buffet bas, des pans de velours qui traînaient. Forcément, les yeux revenaient à la table, s'emplissaient de cet éblouissement.²³

²⁰ Cité par Gauthier, Zola et les Images, p. 400.

²¹ Une liste de 47 films adaptés des oeuvres de Zola est donnée dans le N° Spécial Zola de la Revue Europe, Avril-Mai 1968.

²² Cité par Gauthier, Zola et les Images, p. 404.

²³ Ibid., p. 405.

Les romans de Zola ne nous donnent pas seulement, quand ils sont écrits, des mouvements qui sont déjà cinématographiques; comme Zola aime voir, il s'intéresse également aux jeux de la lumière et des couleurs. Par exemple, il trace des tableaux où on voit l'alternance et l'opposition entre le noir et le blanc, entre l'ombre et la lumière, comme cette très brève description d'un village pendant la nuit : "Les masures faisaient des tas noirs que coupaient les raies blanches des ruelles transversales, enfilées par la lune."²⁴ Regardons maintenant cette description, organisée en plans différents que la lumière sert à souligner :

Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre avec de petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le Pont des Arts établissait un second plan, très haut avec ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentelle noire, animé du perpétuel va-et-vient des piétons, une chevauchée de fourmis, sur la ligne mince de son tablier.²⁵

Ailleurs, les mouvements semblent apparemment fixés pour un instant par une sorte d'éclair de lumière qui sert à les mettre en valeur :

Miette ne s'écarta même pas : elle se déhabilla naturellement dans l'ombre d'un saule, si épaisse que son corps d'enfant n'y mit pendant quelques secondes qu'une blancheur vague.²⁶

Il ne semble pas qu'il soit nécessaire de rechercher beaucoup d'exemples à propos de cette vision cinématographique manifestée par Zola dans la rédaction de ses romans, vision directement utilisable par un metteur en scène de film. Bien sûr, on ne peut peut-être pas dire que toutes ces techniques découvertes par Jean Gauthier dans les romans de Zola soient des techniques naturalistes, ce qui ne nous empêche pas d'affirmer qu'elles servent le Naturalisme de l'oeuvre. On pourrait peut-être s'étonner ici que nous ne recherchions pas dans le théâtre de Zola de tels exemples de techniques cinématographiques; ce serait méconnaître ce fait que le théâtre est fait pour être joué et que la description des mouvements n'y est qu'esquissée, leur réalisation étant laissée au metteur en scène, tandis que, nous l'avons déjà vu, bon nombre de techniques cinématographiques sont inutilisables au théâtre. Ainsi, que

²⁴ Ibid., p. 406.

²⁵ Ibid., p. 407.

²⁶ Ibid., p. 410.

pouvons-nous, pour le moment, remarquer ? Tout d'abord que, d'un point de vue objectif, le cinéma peut et doit être plus objectif que le théâtre et ensuite que Zola, romancier naturaliste, imagine dès ses oeuvres des compositions et des procédés qui sont déjà cinématographiques sans qu'il le sache. Ces deux faits, absolument certains, nous font comprendre pourquoi le cinéma ne pouvait pas éviter de s'intéresser aux oeuvres de Zola, ainsi que nous l'avons déjà dit. Cependant, en présentant sa filmographie de Zola, Gauthier fait cette remarque, que nous allons ensuite essayer de préciser : "La marque laissée par Zola dans le cinéma est plutôt à chercher du côté de la théorie, et plus particulièrement du côté de la théorie théâtrale."²⁷

3 - Les Débuts du Cinéma Réaliste : Influences de Zola et d'Antoine.

Pour mieux comprendre comment le cinéma qui, à ses origines, hésite entre les documentaires filmés par les frères Lumières et les féeries mises en scène par Méliès qui n'y voit qu'un moyen de rendre plus spectaculaires ses prestidigitations, a rapidement pu devenir le domaine de ce qu'on appelle "le drame réaliste", il faut se rappeler de la mauvaise qualité des premiers films, scintillants et dont l'image sautait sans cesse.²⁸ C'est alors que des hommes d'affaires, comme Charles Pathé et Léon Gaumont, ont compris que cette nouvelle invention ne pouvait intéresser qu'un public populaire, facile à étonner et à passionner.²⁹ Evidemment, pour plaire à un tel public, il faut lui montrer des choses qui l'intéressent. Or, rappelons-nous que Zola, quand il critiquait le costume dans les pièces de théâtre de son temps, nous parlait du besoin qu'ont les bourgeois de trouver des acteurs vêtus comme eux, dans des décors semblables à ceux de leur vie quotidienne.³⁰ Les milieux ouvriers et populaires de Paris et de sa banlieue au début du XX^{ème} siècle ne différaient pas des bourgeois : cela veut dire que, en allant au cinéma, ils désiraient d'abord se voir vivre sur les écrans

²⁷ Ibid., p. 416.

²⁸ Leprohon, Histoire du Cinéma Muet, p. 27.

²⁹ Ibid., p. 41.

³⁰ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 102.

forains.³¹ En plus, la lecture étant déjà très répandue dans le peuple, il est certain de bon nombre d'ouvriers et d'artisans de Paris lisaient et aimaient les oeuvres de Zola, surtout, bien sûr, les romans où il les décrivait, comme Germinal, et surtout l'Assommoir. Ce sont ces deux éléments qui expliquent que le premier véritable "drame réaliste" qui a été tourné en 1902 pour l'entreprise Pathé³², Les Victimes de l'Alcool inspiré ou plutôt plagié sur l'Assommoir de Zola. C'est un film très court, divisé en cinq tableaux et tourné dans un décor de toiles.³³ Il semble que nous soyons bien loin des théories naturalistes, mais il nous est pourtant dit que ces décors étaient une reproduction "photographique de la réalité."³⁴ tandis que les acteurs étaient enfin vêtus comme on l'était vraiment dans le peuple. Il y avait donc bien, semble-t-il, ici, une volonté d'être naturaliste, aussi bien par le sujet que l'on avait choisi que par le décor et les costumes, mais on ne se trouve que devant du théâtre naturaliste filmé, et on ne voit apparaître aucun des progrès que notre étude comparative entre les possibilités du cinéma et celles du théâtre avait laissé à espérer. Nous ne pouvons pas ici analyser tous les films qui ont été inspirés, plagiés ou adaptés de romans de Zola (essentiellement de Germinal et de l'Assommoir), mais il est pourtant important de parler de deux films qui ont été inspirés par Germinal. Le premier, qui porte le même titre que le roman, a été fait par Albert Cappellani en 1912.³⁵ Georges Sadoul, qui a eu l'occasion de voir ce film à la Cinémathèque Française, dit que c'est une oeuvre très ennuyeuse qui est toujours du "théâtre photographié",³⁶ mais que les épisodes qui ont été tournés dans la région du Nord de la France "puisent dans les paysages réels une émouvante grandeur."³⁷ La même année, Victorin Jasset réalise un film qui est une transposition

³¹ Sadoul, Zola et le Cinéma Français, p. 161.

³² Ibid., p. 159.

³³ Ibid., p. 160.

³⁴ Ibid., p. 161.

³⁵ Leprohon, Histoire du Cinéma Muet, p. 151.

³⁶ Sadoul, Zola et le Cinéma Français, p. 165.

³⁷ Ibid.

du même roman, mais avec une intrigue beaucoup plus mélodramatique, Au Pays des Ténèbres.³⁸ Ce film est un exemple assez amusant de l'utilisation des idées de Zola et d'Antoine concernant la mise en scène et les décors : en effet, Jasset a tourné son film dans le nord de la France, sur un carreau de mine, mais il n'a pas jugé utile de se servir du décor naturel qu'il avait autour de lui; il a fait reconstituer des galeries de mines en amenant par exemple, de vrais blocs de charbon.³⁹ C'est un paradoxe que, pour tourner un drame réaliste, il doive reconstituer un décor qu'il pourrait trouver tout vrai et tout fait dans la mine où il est installé. Cela montre que le cinéma, à son début, n'a pas su comprendre que les théories de Zola, appliquées et élargies par Antoine au Théâtre-Libre, ne peuvent pas être directement utilisées dans le nouvel art; si Zola veut qu'on reconstitue le décor de la façon la plus exacte possible sur la scène de théâtre, c'est parce qu'il est conscient du fait qu'on ne peut pas transporter un vrai décor sur la scène : le décor n'est qu'un pis-aller, mais le but demeurant de donner aux gens l'illusion de la réalité, l'illusion serait sans doute plus grande si on allait chercher le décor là où il se trouve, ce que le cinéma peut faire. Si le but du théâtre naturaliste était de constater la vérité, mais en s'adaptant aux nécessités du théâtre, la caméra n'a pas besoin de recréer des décors quand elle peut aller chercher la vérité sur place : dans la vie, dans la nature, les vrais hommes, les vraies situations et les vrais d'accord l'attendent.

Nous en sommes maintenant à un point où nous devons constater que les premiers drames réalistes qui ont été tournés par le cinéma muet au début de son histoire n'ont pas su se libérer de l'idée que le cinéma était du théâtre filmé : on a transporté, dans le cinéma, les thécrites dramatiques de Zola complétées par l'expérience d'Antoine au Théâtre-Libre, sans se rendre compte qu'il aurait été plus utile de réfléchir; comme nous avons essayé de le faire au début du présent

³⁸ Leprohon, Histoire du Cinéma muet, p. 151.

³⁹ Sadoul, Zola et le Cinéma Français, p. 165.

chapitre, sur les possibilités que le cinéma leur apportait d'être enfin plus près de la réalité, d'être vraiment naturalistes; ils auraient alors compris qu'une adaptation de ces théories s'avérait nécessaire et utile. Or, il est paradoxal de noter que c'est justement l'homme de théâtre dont ils suivaient aveuglément les leçons dramatiques sans les leçons sans penser à les adapter, Antoine, qui a été à l'origine d'une réflexion progressiste sur les techniques que le cinéma devrait adopter pour parvenir aux buts définis par Zola pour le théâtre.⁴⁰ En effet, à partir de 1916, Antoine travaille à la réalisation de films, et il s'y consacrera jusqu'en 1921. Ses oeuvres, ainsi que ses articles de presse concernant le cinéma, nous montrent à l'évidence l'importance essentielle qu'il a eue, au cinéma comme auparavant au théâtre : "L'intérêt de ses films apparaît aujourd'hui bien plus évident qu'alors."⁴¹ C'est qu'Antoine, comme Zola, ne voyait dans les techniques théâtrales utilisées au Théâtre-Libre qu'un moyen destiné à parvenir à son but, exprimer la vérité. Il a donc réfléchi sur les possibilités que le cinéma lui apportait pour exprimer cette vérité qu'il recherchait déjà au théâtre. Regardons par exemples ces phrases que Zola composait quand il tentait d'expliquer sa conception du décor :

Il suffit d'aller aux Halles et de regarder. Rien de plus bariolé et de plus intéressant. Tout Paris voudrait voir un tel décor s'il était réalisé avec le degré d'exactitude et de largeur nécessaire. L'intérieur d'une usine, l'intérieur d'une mine, la foire aux pains d'épices, une gare, un quai aux fleurs, un champ de course (...) Tous les cadres de la vie moderne peuvent y passer (...) Ce qu'il faudrait, c'est une reproduction minutieuse.⁴²

Antoine a très bien compris que la représentation la plus minutieuse, la plus réaliste, c'est la reproduction que lui permet le film, qui est la copie exacte de la réalité. Ainsi, Antoine montre très bien que, si un film se passe aux Halles de Paris, il n'est plus nécessaire de faire peindre une toile "réaliste", mais qu'il suffit d'emmener la caméra aux Halles; ainsi qu'il n'y aura pas seulement les Halles, décor naturel, mais on verra les gens qui travaillent, qui vivent, qui passent dans ce décor

⁴⁰ Ibid., p. 166.

⁴¹ Leprohon, Histoire du Cinéma Muet, p. 52.

⁴² Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 104.



naturel où on présentera une action : ceci renforcera l'impression que cette action est réelle, c'est la présence de ce décor vivant. Par cette référence à l'emploi qu'Antoine se propose de faire du décor naturel, on peut saisir la manière dont il adapte les idées de Zola pour le cinéma. Il a d'ailleurs mis le résultat de ses réflexions en application quand il a tourné la Terre, en 1921.⁴³ L'utilisation des paysages de la Beauce donnait une grande force à ce film⁴⁴ et Sadoul dit bien que la révolution faite par ce film fut qu'on pouvait y voir "une véritable étable avec son fumier et ses toiles d'araignées."⁴⁵ On trouve aussi qu'Antoine est à l'origine de l'emploi des paysages pour exprimer le milieu particulier d'un film et qu'il a eu, de ce point de vue, une véritable influence sur le développement ultérieur du cinéma.⁴⁶ Ainsi, nous pouvons déjà voir que le Naturalisme au théâtre, grâce à la réflexion d'Antoine, a joué un grand rôle pour l'utilisation de décors naturels et de plein air dans le cinéma ce qui, du point de vue du Réalisme, est certainement un progrès essentiel.⁴⁷ Il faut cependant parler ici d'un reproche fait à l'emploi des décors naturels d'Antoine par Sadoul. Celui-ci pense qu'Antoine, comme d'ailleurs son maître Zola, confond le décor et le milieu. Pour Sadoul, en effet, le décor n'est qu'un cadre devant ou dans lequel on voit des personnages, mais on ne peut pas l'appeler un milieu, car le milieu c'est à la fois le décor et son contenu social.⁴⁸ Or c'est en montrant un milieu, et non pas seulement un décor, que pourra se réaliser le but de Zola lui-même quand il disait : "Seulement, il est à souhaiter que les dramaturges nous montrent le vrai peuple, et non pas ces ouvriers pleurnicheurs qui jouent des rôles si étranges dans les mélodrames..."⁴⁹

La réflexion d'Antoine à propos du cinéma ne s'est pas seule-

⁴³Gauthier, Zola et les Images, p. 425.

⁴⁴Leprohon, Histoire du Cinéma Muët, p. 52.

⁴⁵Sadoul, Zola et le Cinéma Français, p. 169.

⁴⁶Leprohon, Histoire du Cinéma Muët, p. 52.

⁴⁷Ibid.

⁴⁸Sadoul, Zola et le Cinéma Français, p. 167.

⁴⁹Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 104.

intéressée au problème de la vérité du décor naturel et du tournage en extérieurs. Il a écrit, par exemple, un "article qui est un exposé de l'art du réalisateur, exposé dont la justesse de vues et le caractère précurseur sont remarquables."⁵⁰ Antoine, quand il pense sur le cinéma, essaie tout simplement d'y voir les possibilités de réalisation de façon plus naturaliste qu'au théâtre des idées qu'il a développées en suivant les théories de Zola. Par exemple, Antoine, afin de donner plus de vérité au jeu des acteurs sur la scène, avait proposé l'idée que, pour ces acteurs, le devant de la scène soit considéré comme un "quatrième mur". Mais nous voyons bien que ce ne pouvait être, au théâtre, qu'une convention à accepter. Dans le cinéma, au contraire, il est tout à fait capable de tourner dans une vraie pièce, au milieu de quatre murs : ils jouent alors sans être attirés par le public qui est au théâtre, ce quatrième mur, et ils sont donc plus naturels, tandis que les spectateurs ont l'impression de surprendre une action qui n'est pas jouée devant eux. Dans ce cas-là, la technique du cinéma va permettre à Antoine d'achever une idée qu'il avait eue pour le théâtre, et de la mener au bout, bien plus facilement. Antoine est allé plus loin; il s'est rendu compte que, si la caméra demeure fixe, elle joue, pour les comédiens, le rôle du public :

Il faudra que nos méthodes de prise de vue s'assouplissent et se renouvellent sans cesse. Déjà, du reste (...) l'appareil cesse d'être le point fixe et immuable vers lequel tout est ordonné. De même qu'au théâtre les comédiens consentent, en tenant le quatrième mur pour véritable, à vivre dans l'ensemble des milieux au lieu de revenir sans cesse vers l'auditoire, de même, il deviendra nécessaire que les artistes de cinéma s'astreignent à ignorer l'opérateur; c'est au contraire lui qui doit les suivre pas à pas, de quelques côtés qu'ils se présentent.⁵¹

Pour répondre à ce danger, Antoine veut donc que la caméra soit mobile, s'appliquant à surprendre les gestes et les mimiques des acteurs. La caméra, n'étant pas toujours à la même place, n'est plus un oeil qui regarde l'acteur et celui-ci est alors beaucoup plus naturel car il ne joue plus sur un seul point, mais partout : devant lui, derrière lui,

⁵⁰ Lprohon, Histoire du Cinéma Muet, p. 52.

⁵¹ André Antoine, Propos sur le Cinématographe, Le Film, 1919, Cité dans Sadoul, Zola et le Cinéma Français, p. 168.

à côté de lui. De plus, comme la caméra peut s'approcher des acteurs, elle est capable de surprendre tous les petits détails de leur jeu : le gros plan, qu'Antoine utilise dans ses films, est l'occasion de retrouver un jeu plus naturel qui s'accorde avec les décors. D'ailleurs et justement pour éviter le jeu exagéré des artistes de cinéma qui, à cette époque, venaient tous du théâtre et étaient donc habitués à des mimiques trop appuyées ou à des gestes trop larges, Antoine pense qu'il faut utiliser, au cinéma, des non-professionnels qui peuvent vivre avec naturel les actions qu'ils doivent jouer; ainsi,

le réalisateur a déjà le besoin de travailler avec la nature. Il ne s'attachera pas non plus aux acteurs trop bons comédiens; des paysans, des soldats, des employés de tramways deviendront, s'il le veut et quand il le voudra, des acteurs de cinéma, et pas des figurants, des acteurs.⁵²

Nous voyons donc que les théories zoliennes du Naturalisme au théâtre, adaptées par la réflexion d'Antoine dans la période où il a travaillé comme cinéaste, ne sont pas mortes avec l'échec du théâtre naturaliste, mais qu'au contraire elles ont trouvé, dans la technique nouvelle que les frères Lumière ont inventée, le vrai terrain où il fallait qu'elles soient appliquées. D'ailleurs, on doit reconnaître que le cinéma, par ses premières productions qui n'étaient que des films documentaires, comme les oeuvres des Lumière, a habitué les spectateurs à voir que l'écran leur montrait la vérité. Nous ne pouvons certes pas affirmer que l'oeuvre cinématographique d'Antoine est la réalisation idéale des théories que Zola avait proposées quelques années auparavant puisque, comme le dit Sadoul, "trop préoccupé de la forme de ses mises en scène, il avait oublié la vérité du contenu. Les scénarios qu'il accepta de tourner furent (...) de mauvais feuilletons."⁵³ Mais ce qui est important, c'est que de nombreuses "écoles" de cinéma ont pu, à travers les écrits théoriques d'Antoine, recevoir l'influence des idées de Zola : c'est ainsi que Sadoul affirme, par exemple, que l'école néo-réaliste italienne, apparue en Europe après la Deuxième Guerre Mondiale, utilise une mise en scène qu'Antoine avait définie dès 1919 : "Décors,

⁵² Ibid., p. 169.

⁵³ Ibid.

costumes, acteurs mêmes saisis dans la rue par une caméra supposée invisible pour les interprètes comme pour les spectateurs."⁵⁴ Nous ne sommes pas capables de faire une étude complète de tous les mouvements et de toutes les théories du cinéma depuis l'époque d'Antoine et de Zola mais il faut bien être certain que ces deux théoriciens ont eu sans doute une influence très importante sur le développement du septième Art. Ainsi se vérifie très bien l'idée de Pierre Martino selon laquelle le Naturalisme se survit, ou plutôt vit toujours, actuellement, dans le cinéma.⁵⁵ De ce point de vue, nous pouvons reconnaître une grande importance au théâtre naturaliste parce qu'il a été, comme le remarque le grand historien de l'Art Arnold Hauser,

une transition vers le film qui, mobilisant le public, le menant aux événements au lieu de mener les événements à lui et de les lui présenter, s'efforce de représenter l'action de manière à suggérer que les acteurs ont été pris sur le vif et réduit la fiction au minimum.⁵⁶

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Martino, Le Naturalisme Français, p. 195.

⁵⁶ Amengual, Clefs pour le Cinéma, p. 147.

CONCLUSION

Au terme de notre étude, une certitude apparaît : au contraire de ce que la plupart des manuels et des recherches sur son oeuvre nous laissent croire, Zola n'est pas que l'auteur d'un cycle romanesque, les Rougon-Macquart. En fait, dès le début de sa carrière littéraire, il s'est intéressé au théâtre, ainsi que le prouvent, dès 1865, sa comédie, la Laide, aujourd'hui perdue, et son drame, Madeleine. Bien plus, ces premiers essais, s'ils n'ont pas été représentés sur scène, lui avaient pourtant valu des compliments et des encouragements de la part de ce dramaturge alors célèbre, Adolphe Belot : "Vous auriez (...) grand tort de ne pas suivre la voie du théâtre. Vous avez de réelles qualités, je ne crains pas de le redire."¹ Même si la déception qu'il a éprouvée en se voyant incapable de faire jouer ses deux premières pièces l'a sans doute mené à se tourner vers la création romanesque, où il a pu, bien plus facilement, trouver le succès, il ne fait pas de doute que Zola n'a jamais renié son premier intérêt pour le théâtre. Ainsi, nous ne pouvons pas dire que c'est par une sorte d'ambition d'être maître de la scène comme il l'était du roman que Zola aurait, un beau jour, pris la décision de faire du théâtre.

Il y a pourtant une très grande différence entre le jeune homme qui, en 1865, a tenté d'écrire pour le théâtre et l'écrivain reconnu qui va, à partir de la tribune que les journaux lui proposent, essayer de susciter une révolution dans le domaine de l'art dramatique. Quand il écrit la Laide ou Madeleine, Zola a peut-être subi l'influence de certaines idées plus ou moins scientifiques, comme celles du docteur Lucas, mais il n'a pas encore élaboré un système ou une doctrine littéraires. Au moment où il commence à donner ses articles de critique dramatique aux journaux pour lesquels il écrit, il est le maître d'un courant qui se base sur un Réalisme scientifique, le Naturalisme, et il est normal que ce soit dans cette nouvelle optique qu'il se place pour juger des oeuvres qu'il doit critiquer. Ainsi, sans qu'il se force,

¹Cité par Mitterand, Thérèse Raquin au Théâtre, p. 489.

son intérêt pour le théâtre, ajouté à ses idées littéraires, l'amène à concevoir la formule du Naturalisme au théâtre.

Il n'est donc pas possible de séparer le Naturalisme dans le roman du Naturalisme dans le théâtre, ainsi que l'a d'ailleurs noté Martino qui affirme : "Il serait fort inexact de séparer, en des compartiments par trop étanches, le théâtre et le roman naturalistes."² C'est la raison pour laquelle nous avons dû retrouver quelles étaient les origines et les caractères généraux du Naturalisme à partir de ses premières manifestations; il s'agit d'une doctrine qui veut être la représentation la plus exacte et la plus complète possible de la réalité mais qui se base en même temps sur des théories scientifiques, comme la loi de l'hérédité, et sociologiques, comme la loi des milieux, que Taine a élaborée. Si nous la considérons dans son sens le plus large, il paraît évident que cette doctrine est aussi applicable dans le théâtre que dans le roman, à condition bien sûr que le théâtre soit compris comme étant une représentation de la vie : on comprend alors pourquoi Zola, dans ses polémiques avec les critiques traditionalistes, a toujours essayé, en se fondant sur les idées positivistes qui croient dans la règle de l'évolution, de montrer que le théâtre, dès ses origines aussi bien théoriques que pratiques, a vocation à représenter la réalité.

Cette tendance évolutionniste du théâtre, marchant depuis ses origines jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, vers le but final qui est le Naturalisme donne beaucoup de force à ses idées, car elle lui permet de ne pas rejeter les théories ni les oeuvres qui sont apparues tout au long de l'Histoire littéraire : il trouve, dans les théories de Boileau et dans les comédies de Molière, dans les idées de Diderot, dans la Préface de Cromwell et dans les drames romantiques, des traces de cette évolution qui s'est faite petit à petit, mais sans cesse, vers le Naturalisme au théâtre. Ce que Zola condamne, ce sont tous les auteurs qui, à son époque, celle où l'évolution, selon lui, arrive à son but ultime, restent dans des formes désormais démodées, comme la tragédie, le drame romantique ou la comédie d'intrigue, qu'il appelle,

²Martino, Le Naturalisme Français, p. 155.

péjorativement, la "pièce bien faite".

Si nous essayons de réfléchir et de juger la théorie dramatique de Zola, il importe d'abord d'accepter son hypothèse de base, qui n'est d'ailleurs pas seulement la sienne, comme il le dit lui-même, puisque Aristote et Platon l'ont proposée bien avant lui : le but du théâtre est de nous montrer la vérité de la vie, quelle qu'elle soit. A partir de là, nous pouvons reconnaître que Zola présente une théorie globale du théâtre peut-être parce qu'à cause de son expérience de critique dramatique, il ne peut pas séparer la pièce de théâtre, qui est formée d'un sujet et d'un texte, de sa représentation sur scène, qui comporte mise en scène, jeu des acteurs, décors et accessoires. La pièce de théâtre naturaliste, comme le roman, sera donc la réalité quotidienne, éclairée par les lois scientifiques qui la déterminent. Ceci est un point très important car si la réalité est déterminée par des lois, on ne peut pas, dans une pièce de théâtre, trouver des éléments de hasard qui ne sont jamais en fait que l'influence de l'auteur. Ce sont le milieu et l'hérédité qui font les personnages, ce sont les personnages et les milieux qui font l'intrigue. L'auteur, alors, doit seulement transcrire la réalité ainsi définie, ce qui incite à comprendre que le style doit rappeler celui d'un reportage : il rapporte les paroles et les manières de s'exprimer des personnages, dans les conditions sociales et psychologiques où ils se trouvent. De ce point de vue, le théâtre naturaliste ne peut pas accepter que la personnalité de l'auteur soit visible dans la pièce. C'est parce que la pièce naturaliste présente ces qualités que la représentation dramatique joue un très grand rôle et que Zola refuse de la laisser à la merci de l'inspiration d'un metteur en scène. En effet, l'importance du milieu qui est ainsi affirmée entraîne que le décor et les accessoires soient copiés sur la réalité, très strictement, tandis que la mise en scène et le jeu des acteurs doivent permettre de mettre cette réalité en valeur; cela veut dire que la mise en scène doit être naturelle et que les acteurs doivent vraiment devenir le personnage qu'ils jouent : il n'est pas acceptable qu'il se trouve une "distanciation" entre l'acteur et le personnage, car cela serait un obstacle au réalisme de la représentation. Ainsi, nous devons bien admettre que la théorie de Zola sur le Naturalisme au théâtre représente un ensemble cohérent et crédible, si on accepte, ne l'oublions

pas, cette idée que le théâtre est une copie, la plus conforme qu'il soit possible, de la vie réelle.

Si Zola a donc élaboré une théorie complète du Naturalisme au théâtre, on peut se demander pourquoi toute son oeuvre dramatique ne comprend que cinq pièces, puisque nous avons écarté de notre étude les nombreuses adaptations de ses romans faites par des dramaturges de métier³, puisqu'il ne les reconnaît pas pour ses oeuvres, les jugeant sans doute trop près des formules dramatiques - les mélodrames, essentiellement - qu'il n'aime pas.⁴ Il est en fait impossible à considérer ces cinq pièces dans leur ensemble comme pouvant être des applications ou des exemples de la théorie naturaliste. En effet, nous avons déjà répété que Madeleine a été composé en 1865, alors que Zola n'avait pas mis au point sa théorie du Naturalisme ni pour le roman ni pour le théâtre. C'est la raison pour laquelle, malgré certains éléments assez intéressants, force nous est de la juger plutôt comme une pièce à thèse construite pour montrer l'exactitude de la théorie de l'imprégnation, ce qui fausse son intrigue et ses personnages. Il y a également deux comédies, Les Héritiers Rabourdin et Le Bouton de Rose; comment aller décider, en nous basant sur leur étude, que le théâtre naturaliste de Zola est bon ou mauvais, quand il nous a lui-même prévenu qu'il ne les a composés que pour s'amuser ? Après les avoir analysées en détail, nous avons très bien vu que la première, n'ayant pourtant, comme la seconde qu'un seul but qui est de faire rire, présente assez clairement des principes naturalistes; ceci n'a rien d'étonnant quand on sait que cette oeuvre a été composée alors que la doctrine de Zola était très au point.

Si nous devons alors décider de la valeur naturaliste du théâtre naturaliste de Zola, il ne reste que les deux drames qu'il a composés pendant ce que Carter appelle sa "période naturaliste"⁵ et qui sont des adaptations très élaborées de deux de ses romans, Thérèse Raquin et

³Carter, Zola and the Theater, pp. 101-149.

⁴Kanes, Zola et les Adaptateurs, pp. 86-87.

⁵Carter, Zola and the Theater, p. 27 et suiv.

Renée. Ici, il ne fait pas de doute que nous nous trouvons devant deux pièces vraiment exemplaires qui, à part quelques légères invraisemblances dans le dénouement pour la première et quelques imperfections de style pour la seconde, apparaissent vraiment comme les drames que Zola imaginait depuis qu'il avait commencé à élaborer sa doctrine. Il faut pourtant que nous restions objectifs et que nous redisions ici que ces deux oeuvres n'ont guère eu de succès lors de leur présentation au public. Pour quelles raisons ? C'est ce que nous devons essayer de voir ici. Carter présente l'hypothèse que les drames de Zola ne sont pas très bons car il les a composés à l'époque où il se hâtait de mener à bien l'élaboration des Rougon-Macquart, et il n'aurait pas eu assez de temps pour s'y consacrer complètement.⁶ Cette explication n'est guère acceptable car Zola lui-même - nous l'avons vu - explique dans les préfaces de ces oeuvres dramatiques combien il a travaillé à les mettre au point. Devrions-nous alors plutôt croire Zola qui voudrait donner pour cause de ses échecs une sorte de "cabale" anti-naturaliste dont il aurait été victime ? Cette explication n'est pas impossible, mais alors pourquoi ses romans, même les plus scandaleux, comme la Terre, auraient-ils connu le succès ? En fait, ce sont sans doute Kanes et Guieu qui nous expliquent le mieux les raisons de ce relatif échec : lorsque Zola compose ses drames, il est un romancier de métier, et il se sent sans doute mal à l'aise dans une pièce de théâtre qui, par ses contraintes, le limite dans son inspiration⁷, et il manque de la technique de base du théâtre qui est de savoir enchaîner les scènes avec logique et rapidité.⁸

Nous pouvons donc imaginer que si Zola avait continué de composer des oeuvres dramatiques, il aurait peut-être acquis ce métier du théâtre qui lui faisait le plus défaut. Mais il ne l'a pas fait parce que, après avoir composé Renée, il semble que son enthousiasme naturaliste se soit affaibli; ne le voit-on pas, de 1887 à 1893, se plaindre d'avoir du mal

⁶ Ibid., p. 56.

⁷ Kanes, Zola and Busnach, the Temptation of the Stage, p. 115.

⁸ Guieu, Le Théâtre Lyrique d'Emile Zola, p. 17.

à terminer sa série des Rougon-Macquart⁹ ? D'ailleurs, les oeuvres qu'il compose par la suite sont des romans où la documentation naturaliste fait de plus en plus place à des visions humanitaires et idéalistes.¹⁰ Dans cet état de pensée, nous comprenons pourquoi il a abandonné la composition théâtrale. Notons cependant que, vers la fin de sa vie, il s'est intéressé à rédiger des livrets d'opéra en prose pour le musicien Alfred Bruneau; ces livrets sont parfois très idéalistes, et presque symbolistes, mais celui de l'Enfant-Roi est reconnu par Guieu comme un texte encore naturaliste.¹¹

Nous ne pouvons donc pas refuser cette vérité qui est que les oeuvres théâtrales "naturalistes" de Zola, aussi bien par leur petit nombre que par leur manque de pratique dans la composition théâtrale, n'ont pas pu avoir une véritable influence sur le développement ultérieur de l'art dramatique. Cependant, si nous retournons vers son oeuvre théorique et polémique, nous pouvons mesurer l'importance de cet écrivain. En effet, toutes les idées de Zola concernant une rénovation des techniques de la représentation théâtrale ont été réfléchies par Antoine, le fondateur du Théâtre-Libre, dont l'influence continue toujours, avec des transformations et des évolutions, à se faire sentir jusqu'à notre époque. Par l'intermédiaire d'Antoine donc, Zola est bien à l'origine de changements irréversibles.

Par ailleurs, bien qu'Henri Becque n'ait pas été un disciple de Zola et même si, parfois, il apparaît comme son ennemi, nous notons également que la valeur encore reconnue aux Corbeaux et, à un moindre degré, à la Parisienne, comme en témoignent tous les manuels de littérature qui font de ces oeuvres des pièces exemplaires du Naturalisme¹², est sans doute le résultat de toutes les campagnes de critiques que Zola avait mené en faveur d'un théâtre qui montrerait vraiment la réalité de la vie quotidienne. Sans Zola et sans le Naturalisme, Becque ne serait guère qu'un auteur isolé et peut-être même inconnu.

⁹ Martino, Le Naturalisme Français, p. 173.

¹⁰ Ibid., pp. 189-195.

¹¹ Guieu, Le Théâtre Lyrique d'Emile Zola, p. 95.

¹² Martino, Le Naturalisme Français, pp. 162-163.

Si nous continuons à tenter de juger de l'influence des idées de Zola concernant le théâtre, nous voyons que toutes les tentatives de création d'un théâtre symboliste, depuis Paul Fort, ont été faites en réaction contre le Naturalisme. Si Zola n'avait pas tant lutté pour que vive un théâtre naturaliste, l'évolution, par réaction des symbolistes, n'aurait peut-être pas eu lieu. Nous n'irons pas jusqu'à dire que Zola est à l'origine indirecte du théâtre symboliste, mais nous pouvons peut-être nous souvenir de cette réflexion de Rémi de Gourmont qui éclaire particulièrement les ressemblances entre ces deux écoles littéraires par ailleurs si totalement opposées : " Le Symbolisme ne serait, techniquement, qu'un Naturalisme élargi."¹³

Enfin, il apparaît clairement que toute la théorie du Naturalisme proposée par Zola pour le théâtre a trouvé son meilleur terrain d'application avec l'apparition d'une nouvelle forme d'art dramatique, le cinéma, à cause des possibilités élargies que présente ce dernier. Ce n'est pas sans raison qu'Henri Guillemin note :

Du reste, les intentions qu'on perçoit derrière cette prédominance des tableaux détachés, derrière cette invasion de la scène par les figurants et son ouverture aux décors de l'atelier, de la mansarde, du cabaret, des halles ou de la mine, ce n'est pas en fin de compte le théâtre qui les réalisera mais bien, une génération plus tard, le cinéma.¹⁴

Ainsi, la doctrine naturaliste du théâtre d'Emile Zola n'est pas un moment révolu de l'histoire du théâtre; elle est à la fois un maillon de l'évolution de l'art dramatique et l'ancêtre direct d'une conception actuelle du théâtre et, plus encore, du cinéma. C'est la raison pour laquelle on ne peut que déplorer le peu d'intérêt que cette partie méconnue de l'oeuvre de Zola a suscité de la part des historiens de la littérature comme des critiques littéraires. Le présent mémoire ne s'est intéressé qu'à un essai de synthèse des idées dramatiques de Zola et de leur influence dans le domaine de l'art du théâtre, tandis que notre analyse des pièces de Zola n'est faite que du seul point de

¹³ Cité par Hubert Juin, Ecrivains de l'Avant-Siècle (Paris: Seghers, 1972), p. 72.

¹⁴ Cité par Guieu, Le Théâtre Lyrique d'Emile Zola, p. 27.

leur caractère naturaliste. Bien des aspects resteraient à envisager de façon à mieux connaître le théâtre de Zola.

La première direction d'étude consisterait à élargir l'analyse de la genèse de ses pièces de théâtre, par la comparaison entre les différents états des manuscrits de ces oeuvres, de façon à voir, par les transformations apportées par Zola, quels sont les buts qu'il recherche en composant son oeuvre. Une pareille étude devrait aller jusqu'à s'intéresser aux adaptations faites par Busnach et Gastineau auxquelles, quoi qu'il le nie, Zola a collaboré : les indications qu'il a données à ses deux collaborateurs seraient certainement très utiles pour préciser quelle est sa vision du théâtre avec plus de profondeur.

La seconde direction dans laquelle il serait bon d'envisager la recherche concernant le théâtre de Zola, c'est la comparaison entre les romans et les pièces de théâtre qu'il en a tirées; ceci donnerait de plus grandes précisions sur les différences existant entre le roman et le théâtre d'un point de vue naturaliste. Bien plus, les changements nécessaires dans de telles adaptations seraient un bon moyen de voir la façon dont Zola comprend la construction de ses personnages et de ses intrigues au théâtre et dans le roman.

Enfin, une étude purement littéraire des pièces de Zola, faite sans se référer, comme nous l'avons tenté dans le présent travail, à la théorie naturaliste, permettrait peut-être de mettre en lumière les raisons de l'échec du théâtre de Zola qui, autant que nous puissions le savoir, n'est plus joué : les maladresses dans l'organisation du mouvement dramatique, les faiblesses et les imperfections, dégagées en elles-mêmes, seraient l'occasion de séparer la faillite d'une oeuvre de celle d'une théorie.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย