



DEUXIEME PARTIE :  
LE THEATRE DE ZOLA,  
APPLICATION DES THEORIES ?

ศูนย์วิทยทรัพยากร  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## Chapitre Premier :

### La Genèse du Théâtre et des Oeuvres.

Alors que, dans ses oeuvres critiques, Zola avait observé le succès de l'esthétique naturaliste, dont il trouvait des exemples dès le roman balzacien jusqu'à celui des Goncourt en passant par celui de Flaubert, il s'intéressait déjà à élargir l'application de sa doctrine dans un autre domaine de la littérature, le théâtre; cependant, tout en élaborant les théories que nous venons d'étudier et de préciser, il se demandait toujours comment il se faisait que le théâtre naturaliste qu'il appelait de ses voeux n'existait pas encore. Quoi qu'il en soit, étant un lutteur de tempérament, et convaincu par ailleurs de la justesse de ses points de vue, il ne manquait pas d'assurer que le jour viendrait où, comme le roman, le théâtre serait naturaliste. Si nous nous demandons pourquoi, à certains moments de sa vie d'écrivain, Zola s'est ainsi tourné vers la composition de pièces de théâtre, nous pouvons peut-être imaginer qu'il a reçu une certaine influence de la part des Goncourt qui ont présenté leur drame, Henriette Maréchal, dès l'année 1865<sup>1</sup>; mais il apparaît beaucoup plus certain encore que Zola avait pour but de connaître le succès le plus large et qu'il avait conscience, comme le note le critique autrichien Hermann Bahr, que l'"homme de lettres qui tient le roman n'a encore que les amis des lettres, tandis que celui qui tient le théâtre a la société."<sup>2</sup> Quoi qu'il en soit, les deux raisons possibles auxquelles nous venons de faire référence ne sont que des hypothèses, et elles ne sont pas assez sûres pour expliquer comment Zola est vraiment venu à s'intéresser à l'art dramatique par lui-même; cela ne veut pourtant pas dire qu'il nous est impossible de trouver des raisons; en étudiant sa vie littéraire, nous pourrions certainement reconnaître les raisons de son intérêt et aussi

---

<sup>1</sup> Lioure, Le Drame de Diderot à Ionesco, p. 108.

<sup>2</sup> Cité par James B. Sanders, Germinal mis en pièce, Cahiers Naturalistes N° 54, 1980.

présenter l'origine des cinq pièces qui constituent son oeuvre dramatique, à l'exception de ses drames lyriques.

1 - Zola et la Composition Théâtrale.

A vrai dire, nous avons bien le droit d'affirmer que Zola a, très tôt, pensé à composer des pièces de théâtre, sans doute même avant qu'il ne publie sa première oeuvre de prose, un recueil de nouvelles, Les Contes à Ninon, en 1863; en effet, dès 1865, Zola avait déjà rédigé une première comédie en un acte, La Laide, qu'il avait soumis à Adolphe Belot en espérant qu'elle pourrait être représentée sur la scène du Théâtre de l'Odéon. Belot, l'auteur du Testament de César Girodot, avait beaucoup examiné cette oeuvre, et avait répondu à Zola en lui disant :

La Laide est beaucoup mieux agencée et construite que je ne l'espérais. Il y a là-dedans une très réelle connaissance scénique. Les scènes sont bien conduites; il n'y a pas de ces longueurs si irritantes et que l'on trouve cependant chez tous les auteurs à leurs débuts. Vous avez, à n'en pas douter, le sentiment dramatique et je suis sûr que, porté par un véritable sujet, vous arriverez à une bonne chose.<sup>3</sup>

Un premier point est donc très intéressant à remarquer à propos de cette critique que fait Belot : alors qu'il n'est encore qu'un jeune écrivain inconnu, pour sa première oeuvre, un spécialiste reconnu du métier dramatique affirme que Zola semble être doué pour le théâtre; ces compliments sont peut-être prodigués pour lui faire plaisir, mais nous pouvons quand même supposer que Zola avait véritablement un bon tempérament d'auteur dramatique, contrairement à ce qu'affirmeront plus tard ses ennemis. Pourtant, même si Belot a dit qu'il appréciait les qualités de La Laide, il semble qu'aucun directeur de théâtre n'ait accepté de monter cette pièce : le commencement de sa carrière dramatique étant malencontreux, Zola semble se résigner, tout abandonner d'un seul coup, par manque d'expérience sans aucun doute. Aussi Belot l'encourage-t-il en affirmant : "Vous auriez tort d'abandonner cette comédie, et vous auriez plus grand tort encore de ne pas suivre la voie du théâtre. Vous avez de réelles qualités, je ne crains pas de le

---

<sup>3</sup> Mitterand, Thérèse Raquin au Théâtre, p. 489.

redire."<sup>4</sup> Nous devons pourtant reconnaître qu'il ne nous sera pas possible de juger cette première comédie de Zola, car elle n'a jamais été montée sur les planches, que Zola ne l'a jamais fait publier et que, de plus, le manuscrit en est sans doute égaré. Il reste pourtant que Zola a eu un intérêt précoce pour le théâtre et que, dès l'origine, il a vu ses capacités reconnues.

Cette même année où il a écrit La Laide, Zola a composé une autre oeuvre dramatique, Madeleine, un drame en trois actes. Comme il avait sans doute plus confiance dans les qualités de cette oeuvre que dans celles de la première, il s'est alors décidé à la proposer à des directeurs pour qu'elle puisse être représentée. Il l'a, en particulier envoyée à Lemoigne-Montigny, le directeur du Théâtre du Gymnase, une des scènes les plus littéraires de Paris à son époque. Cette fois-ci, la réponse qu'il a obtenue fut très décevante :

Ah ! Monsieur ! c'est impossible, tout à fait impossible, au Gymnase au moins. Notre public n'écouterait pas votre premier acte jusqu'à la fin. Que dire des deux autres ? Votre donnée est navrante et d'une crudité inadmissible. Le dénouement est tout au plus acceptable sur une scène de mélodrame.<sup>5</sup>

Après avoir connu l'échec avec cette deuxième oeuvre, il semble que Zola est si découragé qu'il se tourne, dès 1866, vers le roman; ainsi, cet écrivain qui espérait tant faire une carrière de dramaturge est devenu un romancier et pendant vingt-deux ans, de 1871 à 1893, il consacre la plupart de son temps de travail à la composition d'une grande série romanesque, Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second-Empire, qui va paraître en vingt volumes. Pourtant, pendant cette période, même s'il travaille beaucoup pour connaître le succès avec ses romans, il n'a jamais vraiment abandonné le théâtre : nous savons déjà qu'il a fait des critiques dramatiques mais, en 1873, la tentation du théâtre l'a repris et l'a poussé à composer une pièce nouvelle, Thérèse Raquin, drame tiré du roman du même nom publié en 1867 puis, en 1874, une comédie, Les Héritiers Rabourdin. Pour ces deux oeuvres, sans doute parce qu'il était devenu

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

célèbre grâce à ses succès de romancier, il a réussi à les faire jouer sur des scènes de théâtre, mais elles ont connu si peu de succès que nous pouvons presque les qualifier d'échecs; quatre années plus tard, en 1878, il a présenté une nouvelle comédie, le Bouton de Rose, qui a aussi été un échec complet. Ces trois insuccès l'ayant sans doute terriblement déçu, il s'est alors arrêté de composer des pièces pour pouvoir consacrer tout son temps à la rédaction des romans de la série des Rougon-Macquart. Pendant dix ans, de 1878 à 1887, Zola est donc demeuré en dehors de la composition dramatique; il est pourtant revenu au théâtre avec un nouveau drame en cinq actes, Renée, tiré de son roman La Curée. Cette dernière oeuvre a elle aussi rencontré de nombreux obstacles, non seulement de la part des directeurs et des spectateurs, mais aussi des acteurs. Pourtant, avant de donner cette pièce en représentation sur la scène, Zola avait pris des précautions; par exemple, il avait demandé à un ami, M. Perrin, une critique personnelle de l'oeuvre; celui-ci lui avait répondu :

Vous avez bien voulu vous en remettre à mon sentiment sur l'effet que pourrait produire la représentation de votre drame au Théâtre-Français. J'ai l'expérience de cette scène, j'ai bien connu son public, c'est donc mon impression personnelle que vous voulez consulter d'abord. Eh bien, permettez-moi de vous le dire, je crois que la représentation de votre drame, tel qu'il est à cette heure, serait, à partir du troisième acte, un continuel danger.<sup>6</sup>

Après de tels avis, Zola a corrigé le texte de son drame de Renée à plusieurs reprises, mais à la représentation, il a encore subi un demi échec. Notons enfin que si Zola a cessé, après Renée, de composer pour le théâtre, il a pourtant, en 1889, confié sa première oeuvre écrite en 1865, Madeline, au Théâtre-Libre; mais l'accueil du public de ce théâtre, pourtant plus favorable au Naturalisme<sup>7</sup> ne fut pas tellement chaleureux. C'est ici que cessèrent les tentatives de Zola pour être accepté du public des théâtres.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Emile Zola, Préface de Renée in Théâtre Complet (Paris : Bernouard, 1929), p. ii.

<sup>7</sup> Cf Infra, Troisième Partie, Chapitre Premier.

<sup>8</sup> Rappelons que nous ne ferons pas mention ici des livrets d'opéra composés pour le musicien Alfred Bruneau de 1893 à 1902. Cf Guieu, Le Théâtre Lyrique d'Emile Zola.



D'après ce que nous venons de voir ici, il est remarquable de noter que, dès le début de sa vie littéraire, et jusqu'à la fin, Zola semble donner autant d'importance au théâtre qu'au roman; bien sûr, son oeuvre romanesque est beaucoup plus vaste que son oeuvre théâtrale, mais ceci s'explique sans doute par le fait qu'il préférait se consacrer davantage au genre littéraire qui lui apportait directement succès et réussite, et qu'il devait se sentir découragé par ses différents échecs au théâtre. Il n'a pourtant jamais abandonné son but, comme nous le verrons lorsqu'il s'intéressera par exemple aux tentatives d'Antoine au Théâtre-Libre ou lorsqu'il acceptera de voir sa célébrité de romancier atteinte par ses échecs de dramaturge. Il demeure une vérité certaine et que nous ne pouvons que constater : toutes les pièces de théâtre que Zola a composées n'ont jamais connu un véritable succès à la représentation de son vivant même<sup>9</sup> : Zola lui-même en était bien conscient et, comme il était un homme honnête, il lui est arrivé de penser que ces échecs n'étaient pas seulement le résultat des complots ou des attaques de ses ennemis littéraires, et il a fini par en arriver à se demander s'il avait ou non le don du théâtre, en arrivant à douter de ses capacités d'auteur dramatique. Cependant, bien que s'étant rendu compte de cela, il ne voulait pas abandonner complètement le théâtre; pensant en effet, et sans doute sincèrement, que le théâtre de son époque était un théâtre démodé<sup>10</sup>, il croyait que seule la formule du Naturalisme pourrait lui rendre un caractère moderne, adapté à l'évolution de la société et des idées. Ce sont sans doute ces deux raisons qui expliquent que Zola écrivait à Huysmans, dans une lettre de 1877 : "Je sens la nécessité de l'aborder [le théâtre] et je ne sais vraiment par quel point commencer l'assaut."<sup>11</sup> D'ailleurs, si Zola est "terrifié" par le succès que le théâtre lui refuse, il apporte déjà, en 1877, sa collaboration à deux habiles auteurs de théâtre, qui connaissent toutes les "ficelles" du métier, lorsqu'ils adaptent certains de ses

---

<sup>9</sup> Il faut remarquer que le drame de Thérèse Raquin a été joué avec un certain succès lors de ses représentations après la mort de Zola.

<sup>10</sup> Cf supra, Première Partie, Chapitre II.

<sup>11</sup> Cité par James B. Sanders, Busnach, Zola et le drame de l'Assommoir, p. 111.

romans à la scène. Ces deux écrivains sont Gasteineau et surtout Busnach. Bien qu'au début de leur travail en groupe, Zola ait semblé plutôt satisfait des résultats obtenus puisque ces adaptations, comme celles de l'Assommoir, de Nana, de Pot-Bouille connaissaient un assez grand succès (Zola pensait que, grâce à ces adaptations, le public pourrait s'habituer progressivement à voir des oeuvres inspirées par ses théories naturalistes), pourtant, il a bientôt ressenti du mécontentement à propos des façons de travailler de Busnach : il s'est en effet rendu compte que celui-ci transformait ses romans bien plus qu'il ne les adaptait, afin de flatter les goûts du public et de se servir du prestige des grands romans de Zola pour attirer les spectateurs. De là la distance exprimée par les réflexions suivantes :

Je ne prends pas la responsabilité littéraire des pièces que M. Busnach a tirées de mes romans. Je reste dans la coulisse et je suis l'expérience avec curiosité. Dans ces pièces, en vertu du principe que le succès est un élément essentiel au théâtre, de grandes concessions ont été faites aux habitudes et au goût du public. On brise la logique des personnages du roman pour ne pas inquiéter les spectateurs. On introduit des éléments inférieurs de comique et des complications dramatiques. Enfin on développe une mise en scène pompeuse pour fournir un beau spectacle à la curiosité de la foule.<sup>12</sup>

C'est sans doute, entre autres raisons, à cause de la difficulté de ses relations avec Busnach qu'il finira par composer lui-même l'adaptation de son roman La Curée, Renée. Il faut de plus remarquer que les trahisons répétées de Busnach dans ses adaptations ont amené Zola à se méfier, après cela, de tout adaptateur possible, comme le prouve une lettre inédite de Zola à un destinataire inconnu qui lui avait certainement demandé l'autorisation d'adapter un de ses romans :

Hélas ! monsieur, je ne puis vous donner l'autorisation que vous me demandez. Je ne veux plus autoriser personne à tirer une pièce d'un de mes livres. J'ai eu de trop gros ennuis, et c'est un serment que j'espère bien tenir. Le parti pris est général, et je vous prie de ne point vous en blesser.<sup>13</sup>

Nous pouvons peut-être regretter que Zola n'ait pas précisé, dans sa lettre, à quelle personne il s'adressait; il faut pourtant que nous

---

<sup>12</sup> Emile Zola, Le Figaro, 24 Avril 1888.

<sup>13</sup> Martin Kanes, Zola et les adaptateurs, une lettre inédite, Cahiers Naturalistes N° 41, 1971, p. 86.

compreions bien que le "parti pris général" que Zola invoque dans sa lettre est plutôt un parti pris particulier, car il n'a en fait été appliqué qu'à Busnach qui s'est souvent plaint de leurs mauvaises relations alors que, "pendant un quart de siècle, il a ambitionné de jouer le rôle de collaborateur attitré d'Emile Zola."<sup>14</sup> Zola était alors sans doute revenu à l'idée qu'il lui faudrait composer ses oeuvres dramatiques lui-même; mais pour qu'il puisse travailler avec le plus grand sérieux pour le théâtre, il était nécessaire que sa série des Rougon-Macquart soit enfin terminée, ce qui lui laisserait tout le temps nécessaire. En 1893, il achevait le Docteur Pascal, dernier roman de la série; mais il était trop tard : fatigué, vieilli, il n'avait peut-être plus tellement envie de lutter pour le Naturalisme qui traversait alors une crise très grave.<sup>15</sup> : pendant les dernières années de sa vie, il allait plutôt s'intéresser à une autre forme d'écriture théâtrale, la composition de livret d'opéras pour le musicien Alfred Bruneau, dont nous avons précédemment fait mention; c'était s'éloigner de son Naturalisme militant du début de sa carrière littéraire.

Il reste de toutes façons qu'avant sa collaboration décevante avec Busnach, et même après, alors qu'il travaillait encore à la composition de son oeuvre romanesque, Zola a pourtant composé lui-même certaines oeuvres dramatiques, pour cette raison qu'en tant que chef du groupe naturaliste, il se devait de frayer la voie à des pièces naturalistes, pour transformer les goûts du public et les habitudes de la critique de son époque. Ce n'est peut-être pas encore le moment de voir si ces pièces ont été composées en application minutieuse des principes qu'il défendait avec tant de fougue, mais nous pouvons déjà remarquer que nous pouvons les classer en deux groupes, correspondant en fait à deux genres dramatiques; ce sont d'une part des comédies, au nombre de deux : Les Héritiers Rabourdin, jouée en 1874, et Le Bouton de Rose, jouée en 1878 et, d'autre part, les drames, au nombre de trois : Madeleine, composée, comme nous l'avons vu, en 1865, mais jouée

---

<sup>14</sup> Sanders, Busnach, Zola et le Drame de l'Assommoir, p. 109.

<sup>15</sup> Martino, Le Naturalisme Français, p. 156.



pour la première fois en 1889, Thérèse Raquin, jouée en 1873 et enfin Renée, représentée en 1887.<sup>16</sup> Afin d'essayer de mieux comprendre ces oeuvres et aussi d'être capables d'apprécier les qualités que Zola a voulu y mettre, il nous apparaît maintenant utile d'étudier la genèse de chacune de ces pièces, c'est-à-dire de comprendre comment et dans quel but il les a composées.

## 2 - Genèse des Comédies.

Bien que travaillant beaucoup chaque jour, puisqu'il devait non seulement composer ses Rougon-Macquart, mais aussi de nombreux articles de critique pour de nombreux journaux de Paris, de province et de l'étranger, Zola aimait pourtant lire des oeuvres littéraires françaises et étrangères. Comme il aimait aussi le théâtre, , il n'est pas étonnant que nous le voyions s'intéresser au théâtre anglais de l'époque Elizabethaine : il a eu ainsi l'occasion de prendre connaissance de Volpone, oeuvre de Ben Jonson, écrivain contemporain de Shakespeare. C'est à cette lecture, et dans l'intérêt qu'elle a fait naître en l'esprit de Zola que nous devons trouver l'origine du thème de la comédie des Héritiers Rabourdin, ainsi qu'il nous le précise d'ailleurs lui-même :

J'ai tout simplement pris l'idée première de ma pièce dans Volpone, comédie de Ben Jonson, un des contemporains de Shakespeare. Pas un de mes critiques ne s'est avisé de cela. Il est vrai que la chose demandait quelque érudition, quelque souci des littératures étrangères. A présent que j'ai indiqué la source, je conseille à tous les critiques consciencieux de lire Volpone. Ils y verront ce que pouvait être une comédie du temps de la Renaissance anglaise. Je ne connais pas de théâtre plus largement audacieux. C'est une crudité splendide, une violence continue dans le vrai, une rage admirable de satire. Imaginez la bête humaine lâchée, avec tous ses appétits.<sup>17</sup>

Lorsque nous lisons ces phrases de Zola, nous comprenons aussitôt qu'il trouve dans cette comédie anglaise de nombreuses qualités du théâtre naturaliste. Quelle est donc, en résumé, l'intrigue de Ben Jonson ? Un

---

<sup>16</sup> Les pièces de Zola étant très peu connues, puisqu'elles n'ont été publiées que trois fois depuis leur composition (Madeleine ne l'a été que deux fois), nous donnons leur résumé détaillé en annexe, afin de permettre au lecteur de mieux suivre notre travail.

<sup>17</sup> Emile Zola, Préface des Héritiers Rabourdin in Théâtre Complet (Paris: Bernouard, 1929), p. vii.

riche vieillard misanthrope, Volpone, veut montrer tous les mauvais penchants qui, par amour de l'argent, peuvent se développer dans la nature humaine. Conseillé par son intendant Mosca, il fait semblant d'être mourant et attend de voir la réaction de ses héritiers possibles car il a bien pris soin de dire qu'il n'a pas encore rédigé son testament. Comme ils sont alors menés par leur avidité, tous les héritiers, espérant obtenir les grandes richesses de Volpone, essaient de le cajoler et lui font toutes sortes de cadeaux, perdant toute dignité humaine. Dans Volpone, la comédie est toujours mélangée au drame, comme le remarque Zola quand il écrit à propos de cette oeuvre :

Il y a surtout (...) une scène belle jusqu'à l'épouvante, que je signale aux délicats : un des héritiers vient offrir au moribond sa femme, sa propre femme, les médecins ayant décidé qu'une jolie fille était nécessaire pour guérir le malade.<sup>18</sup>

Une première chose est à noter après avoir pris connaissance du thème général de Volpone : Zola, le chef du Naturalisme, toujours accusé par ses adversaires de ne se complaire que dans les situations scandaleuses ou obscènes, a écrit une pièce qui est loin d'être aussi violente que celle dont il s'est inspiré pour la composer. Il exprime clairement son intention de réduire la cruauté de l'oeuvre qui lui a servi de modèle : "Vous pensez bien que j'ai expurgé Ben Jonson. Ma comédie, pour laquelle on a épuisé les expressions de dégoût, est une berquinade à côté de Volpone."<sup>19</sup> Il ne faudrait par ailleurs pas aller croire que cette pièce, que Zola lui-même appelle une "comédie" n'a qu'un seul but, nous faire rire; s'il a bien sûr censuré la pièce de Jonson pour présenter une intrigue moins brutale, il a pourtant espéré, avec le comique ou malgré le comique, dénoncer le même défaut humain que Ben Jonson; on pourrait presque dire qu'il voudrait, en composant Les Héritiers Rabourdin, être une sorte de Molière naturaliste qui dénoncerait les défauts de l'homme de la manière la plus réaliste possible. Un deuxième point qu'il peut être bon de préciser, c'est que Zola, en composant sa pièce, semble faire attention à ne pas trop heurter

---

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid., p. v.

les goûts du public, respectant ainsi, d'une certaine manière, la bienséance, une des conventions qu'il a pourtant beaucoup attaquées dans ses oeuvres de critique.

Quoi qu'il en soit, la comédie des Héritiers Rabourdin a eu dix-sept représentations à la suite de sa première représentation en public. Elle a d'ailleurs fait pas mal de tapage car les critiques et, à leur suite, le public, n'ont pas particulièrement apprécié cette oeuvre. Il est d'ailleurs amusant de constater que ces critiques, toujours à mal juger une oeuvre naturaliste, ont attaqué les Héritiers Rabourdin en disant que c'est une copie, ou même un plagiat, d'oeuvres plus anciennes. Cette contradiction a bien été montrée par Zola dans la préface qu'il a rédigée à l'occasion de la première publication de cette oeuvre; il s'est défendu en disant :

Certes, j'aurais beau jeu, si je voulais me défendre d'avoir pris pour sujet l'éternelle cupidité humaine, la comédie d'un groupe d'héritiers attendant l'ouverture d'un testament. Dans toutes les littératures, à toutes les époques, chez tous les auteurs comiques, cette comédie a été écrite, est écrite et sera écrite. Je n'ai fait que continuer une tradition que bien d'autres continueront après moi.<sup>20</sup>

Peut-être parce qu'elle a été très attaquée, cette pièce n'a donc pas été jouée plus que les autres oeuvres de Zola; pourtant, bien qu'elle n'ait pas été un éclatant succès, son auteur ne s'est pas montré trop déçu du résultat obtenu. Il y a vu, au contraire, une étape intéressante et utile lui permettant d'envisager du nouveau combat pour le triomphe final du Naturalisme au théâtre :

Je me suis habitué à n'attendre aucune récompense de mes travaux. Depuis dix ans, je publie des romans que je lance derrière moi sans écouter le bruit qu'ils font en tombant dans la foule. Quand il y en aura un tas, les passants seront bien obligés de s'arrêter. Aujourd'hui, je m'aperçois que le combat est le même au théâtre. Ma pièce est massacrée, niée, noyée au milieu du tapage de la critique courante. Peu importe, je pousse mes verrous, je m'exile de nouveau dans le travail.<sup>21</sup>

Nous devons comprendre que Zola n'attend pas qu'on l'accepte dès ses premières tentatives au théâtre; il continuera jusqu'à ce que, par son

---

<sup>20</sup> Ibid., pp. ii-iii.

<sup>21</sup> Ibid., p. ix.

entêtement, il finisse par vaincre.

Lorsque, quatre années plus tard, Zola pense à nouveau à écrire une comédie, il utilise, une fois encore, une histoire qu'il n'a pas inventée comme base de son intrigue; il va sans dire qu'il l'adaptera. Cependant, bien qu'il ne semble pas avoir voulu donner, en composant Le Bouton de Rose, un exemple de Naturalisme, il apparaît certain qu'il tenait, comme nous pourrions le voir, beaucoup à ce sujet. Zola, il faut que ses lecteurs le reconnaissent, un homme d'une grande sincérité car il ne fait pas comme nombre d'auteurs qui, copiant ou adaptant les idées des autres, affirment qu'elles sont les leurs; ainsi, dans la préface du Bouton de Rose, comme dans celle des Héritiers Rabourdin, il tient à préciser quelle est exactement l'origine de son oeuvre :

En lisant les Contes Drôlatiques de Balzac, ces chefs-d'oeuvre d'une invention si comique et d'un style si adorablement ouvragé, j'avais souvent été frappé par le conte intitulé le Frère d'Armes. Il me semblait qu'il y avait là le sujet d'une amusante farce, toute une situation dramatique originale.<sup>22</sup>

Essayons donc de voir un peu quelle est l'histoire que nous raconte Le Frère d'Armes, et de comprendre comment et pourquoi Zola l'a adaptée pour qu'elle puisse devenir la comédie que nous connaissons.

Il faut d'abord bien insister sur le fait que Le Frère d'Armes a vraiment été à l'origine du Bouton de Rose, car c'est Zola qui nous l'affirme : "Depuis quelques années, cette idée s'éveillait parfois dans un coin de ma cervelle."<sup>23</sup> Il s'agit donc d'une oeuvre qui est le résultat de nombreuses réflexions. De toutes façons, Le Frère d'Armes propose une situation qui, si elle est drôle, ne laisse pas non plus d'être scabreuse : Le cadet de Maillé et le sieur de Lavallière étaient des frères d'armes; ils s'aimaient beaucoup et avaient la plus grande confiance l'un en l'autre. Maillé s'était marié avec Marie d'Annebault "laquelle était une gracieuse fille, riche de mine et bien fournie de tout."<sup>24</sup> Mais Maillé devant partir à la guerre au Piémont, a l'idée de

---

<sup>22</sup> Emile Zola, Préface du Bouton de Rose in Théâtre Complet (Paris: Barnouard, 1929), p. i.

<sup>23</sup> Ibid., p. ii.

<sup>24</sup> Honoré de Balzac, Contes Drôlatiques (Paris: Marabout, s.d.), p. 154.

laisser sa femme à la garde de son ami : "Veux-tu avoir la charge de ma femme, la défendre contre tous, être son guide, la tenir en laisse et me répondre de son intégrité sur ta tête ?"<sup>25</sup> Lavallière, après avoir beaucoup hésité, finit par accepter cette mission de confiance, tout en sachant bien qu'il lui sera très difficile de la remplir. En effet, pendant que Maillé parlait à son ami, Marie a tout entendu :

Elle avait prêté l'oreille aux discours des deux amis, et s'était grandement offensée des doutes de son mari (...) Il y avait, en son sourire, un malicieux esprit et, pour aller rondement, l'intention de mettre son jeune garde-chose entre l'honneur et le plaisir, de si bien le requérir d'amour, l'entourer de tant de bons soins, le pourchasser de regards si chauds qu'il fût infidèle à l'amitié au profit de la galanterie.<sup>26</sup>

Maillé parti pour la guerre, Marie commence à aguicher Lavallière :

Toujours la rusée venait vêtue à la légère, montrant des échantillons de sa beauté à faire hennir un patriarche aussi ruiné par le temps que le devait être le sieur de Mathusalem à l'âge de cent-soixante ans.<sup>27</sup>

Le pauvre Lavallière a bien du mal à résister à la tentation et, pour se défendre des attaques de la femme de son ami, finit par prétexter qu'il a le "mal de Naples". De cette façon, quand Maillé revient de la guerre, il retrouve sa femme "intacte du corps, sinon du coeur."<sup>28</sup>

Si le conte de Balzac lui a fourni le thème de sa comédie, on voit très bien que Zola a quand même été obligé de faire des transformations nécessaires à cause des conventions morales d'une part et des nécessités de l'intérêt dramatique d'autre part. Tout d'abord, il est bien évident qu'on ne peut pas, à son époque, montrer sur la scène les tentatives de séduction physique de la femme : cela serait choquant, et il faut faire là une transformation. Ensuite, la situation de la comédie exige bien sûr que, lors du retour du mari, celui-ci pense que son ami a été infidèle et sera encore meilleure si, à la suite d'un quiproquo, l'ami lui-même croit l'avoir été. Nous voyons que c'est ce double besoin qui a amené Zola à changer les données du conte de

---

<sup>25</sup> Ibid., pp. 154-155.

<sup>26</sup> Ibid., p. 158.

<sup>27</sup> Ibid., p. 159.

<sup>28</sup> Ibid., p. 164.

Balzac, mais que cela l'entraîne vers des techniques dramatiques qui sont celles du vaudeville, techniques qu'il attaquait pourtant de façon régulière dans les oeuvres de ses contemporains en les accusant de n'être pas réalistes. Ces quelques considérations nous permettent dès maintenant de voir qu'il sera sans doute très difficile de chercher, dans cette comédie, un exemple ou une application des théories naturalistes du théâtre; d'ailleurs, Zola le dit lui même lorsqu'il analyse, dans sa préface à l'édition du Bouton de Rose, les raisons de l'échec de sa comédie : "Mon espoir était que le public de la première représentation comprendrait qu'une pareille farce a été, pour moi, une simple récréation, prise entre deux travaux d'importance."<sup>29</sup> Un autre de ses buts, surtout en expliquant la genèse de son oeuvre, a peut-être aussi été de montrer, par cette expérience, comment il comprend l'adaptation pour le théâtre d'un thème original.<sup>30</sup>

Le Bouton de Rose a été représenté pour la première fois en 1878 et, devant les réactions hostiles du public et de la critique, n'a eu que sept représentations. Admettons cependant que les causes de ce nouvel échec rencontré par Zola sont dues sans aucun doute plus à la malveillance qu'à la faiblesse de la comédie. C'est ainsi qu'il nous raconte, dans sa préface, l'espèce de "bataille" qui a eu lieu le jour de la première représentation :

En somme, on a écouté le premier acte, on a sifflé le second, et on s'est refusé absolument à écouter le troisième. Le tapage était tel que les malheureux critiques, ne pouvant saisir les noms des personnages au milieu du bruit et ne comprenant plus rien à l'intrigue, ont fait les comptes-rendus les plus fantaisistes du monde. Les uns ont loué le talent de M. Lhéritier, qui ne jouait pas dans le Bouton de Rose, les autres ont confondu Chamorin avec Ribalier; aucun n'a raconté fidèlement la pièce. Je suis certain que pas un des spectateurs ne connaît le dénouement exact. Excellentes conditions pour juger une oeuvre.<sup>31</sup>

C'est à la suite de cette expérience décevante que Zola s'est décidé à abandonner le théâtre comique, même comme simple "récréation."

---

<sup>29</sup>Zola, Préface du Bouton de Rose in Théâtre Complet, p. iii.

<sup>30</sup>Ibid.

<sup>31</sup>Ibid., p. v.

De toutes façons, il semble évident que les deux comédies composées par Zola dans les conditions que nous venons de présenter ici ne sont pas, pour lui, des oeuvres dramatiques essentielles; qu'elles aient ou non - et c'est ce qu'il nous faudra analyser par la suite - reçu des influences naturalistes, on peut encore les classer dans des catégories traditionnelles du théâtre : Les Héritiers Rabourdin vont rappeler les comédies de Molière par la volonté de faire rire tout en dénonçant un défaut humain, tandis que Le Bouton de Rose n'est sans aucun doute qu'un vaudeville dont l'intérêt ne réside pas dans une analyse de la société ni dans la profondeur des caractères, mais bien dans la mécanique des péripéties et des quiproquos. Lorsqu'il appelle de ses voeux l'avènement d'un théâtre naturaliste, Zola fait toujours référence au "drame"; c'est la raison pour laquelle une étude de la genèse de ses trois drames, Madeleine, Thérèse Raquin et Renée, sera certainement beaucoup plus instructive du point de vue de la rénovation de la dramaturgie.

### 3 - Genèse des Drames.

Madeleine occupe une place particulière dans l'oeuvre théâtrale de Zola puisque, ainsi que nous l'avons vu, ce drame a été composé dès 1865, c'est-à-dire avant que Zola ait mis au point ses théories sur le Naturalisme qui allaient lui permettre de concevoir toute la série des Rougon-Macquart. Ces théories n'ont d'ailleurs été présentées sous la forme d'un ensemble de textes de doctrine qu'en 1879-1880, sous le titre du Roman Expérimental. Un autre fait est également notable sur ce premier drame de Zola : il l'a d'abord composé avant d'en firer en 1868, un roman qui porte le titre de Madeleine Férat. Cependant, telle qu'elle est, on pourrait dire que cette pièce de théâtre est une "pièce à thèse" ou, plus exactement, une pièce destinée à expérimenter et à mettre en pratique une connaissance scientifique, de façon à en montrer les origines et les effets. Ainsi, avant que Zola ne commence à présenter ses idées sur les idées scientifiques du roman, et deux ans avant qu'il ne publie son premier ouvrage exprimant ces idées (Thérèse Raquin est publié en 1867), ce drame montre déjà l'orientation de la pensée du jeune écrivain. Ce n'est pas seulement une anecdote, car cela montre bien que, dans l'esprit de Zola, au début de sa carrière, c'est bien au théâtre qu'il avait espéré faire connaître et

De toutes façons, il semble évident que les deux comédies composées par Zola dans les conditions que nous venons de présenter ici ne sont pas, pour lui, des oeuvres dramatiques essentielles; qu'elles aient ou non - et c'est ce qu'il nous faudra analyser par la suite - reçu des influences naturalistes, on peut encore les classer dans des catégories traditionnelles du théâtre : Les Héritiers Rabourdin vont rappeler les comédies de Molière par la volonté de faire rire tout en dénonçant un défaut humain, tandis que Le Bouton de Rose n'est sans aucun doute qu'un vaudeville dont l'intérêt ne réside pas dans une analyse de la société ni dans la profondeur des caractères, mais bien dans la mécanique des péripéties et des quiproquos. Lorsqu'il appelle de ses voeux l'avènement d'un théâtre naturaliste, Zola fait toujours référence au "drame"; c'est la raison pour laquelle une étude de la genèse de ses trois drames, Madeleine, Thérèse Raquin et Renée, sera certainement beaucoup plus instructive du point de vue de la rénovation de la dramaturgie.

### 3 - Genèse des Drames.

Madeleine occupe une place particulière dans l'oeuvre théâtrale de Zola puisque, ainsi que nous l'avons vu, ce drame a été composé dès 1865, c'est-à-dire avant que Zola ait mis au point ses théories sur le Naturalisme qui allaient lui permettre de concevoir toute la série des Rougon-Macquart. Ces théories n'ont d'ailleurs été présentées sous la forme d'un ensemble de textes de doctrine qu'en 1879-1880, sous le titre du Roman Expérimental. Un autre fait est également notable sur ce premier drame de Zola : il l'a d'abord composé avant d'en tirer en 1868, un roman qui porte le titre de Madeleine Férat. Cependant, telle qu'elle est, on pourrait dire que cette pièce de théâtre est une "pièce à thèse" ou, plus exactement, une pièce destinée à expérimenter et à mettre en pratique une connaissance scientifique, de façon à en montrer les origines et les effets. Ainsi, avant que Zola ne commence à présenter ses idées sur les idées scientifiques du roman, et deux ans avant qu'il ne publie son premier ouvrage exprimant ces idées (Thérèse Raquin est publié en 1867), ce drame montre déjà l'orientation de la pensée du jeune écrivain. Ce n'est pas seulement une anecdote, car cela montre bien que, dans l'esprit de Zola, au début de sa carrière, c'est bien au théâtre qu'il avait espéré faire connaître et



réussir ses idées.

La donnée initiale de ce drame de Madeleine est donc une théorie scientifique qui est reconnue depuis très longtemps comme une ineptie sans aucun réel fondement : il s'agit de la théorie dite de l'imprégnation, présentée par un médecin, le docteur Lucas, et qui a été vulgarisée par le grand historien Michelet qui l'a résumée en une seule phrase : "La femme fécondée, une fois imprégnée, portera toujours son mari en elle."<sup>32</sup> Cela veut dire qu'une femme est tellement impressionnée par le premier homme avec lequel elle a des relations sexuelles qu'elle lui appartiendra physiquement toute sa vie, même si elle est mariée avec un autre; bien plus, si ce premier homme survient à nouveau dans sa vie, elle retournera vers lui, sans être capable de s'en empêcher. Cette théorie est d'ailleurs poussée jusqu'à des limites sans aucune logique quand on les rapproche des lois scientifiques de l'hérédité établies par Mendel, puisqu'elle affirme aussi que si cette femme a un enfant avec son mari, l'enfant ne ressemblera pas au père, mais au premier amant qu'elle a eu dans sa vie. En concevant son drame de Madeleine, Zola montre déjà l'importance qu'il attache au milieu social dans lequel vivent ses personnages et auquel il leur est difficile d'échapper : ancienne prostituée ou "femme libre", Madeleine ne peut pas fuir son passé; il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Zola choisit une telle femme parce que son expérience de jeune homme lui permet de bien décrire ce qui peut arriver à Madeleine, comme le montre par ailleurs son deuxième roman, La Confession de Claude, publié en 1865, l'année même de la composition de ce drame. De toutes façons, ce drame n'a été joué qu'en 1889 seulement, vingt-quatre ans après sa rédaction, par Antoine au Théâtre-Libre. On peut se demander pourquoi Zola a attendu si longtemps avant de faire monter son oeuvre : c'est tout simplement parce qu'il avait égaré son manuscrit et ne l'a retrouvé, par hasard, que bien longtemps après.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Martino, Le Naturalisme Français, p. 30.

<sup>33</sup> Mitterand, Thérèse Raquin au Théâtre, p. 492.

Si nous nous intéressons maintenant à Thérèse Raquin, nous pouvons voir que cette oeuvre est la troisième pièce de théâtre que Zola a composée, après La Laide et Madeleine, mais que c'est celle qui a été présentée la première sur une scène. Le thème de cette oeuvre n'est pas un thème nouveau, puisque ce drame est en fait l'adaptation pour la scène du roman qui porte le même titre et qui avait été publié en 1867. Cela nous amène à voir que, si nous voulons connaître quelle a été la genèse du drame, il serait peut-être utile de savoir d'où est venu le roman. Celui-ci est le produit de différentes influences et de différents besoins de Zola. L'écrivain montre pour la première fois, dans cette oeuvre romanesque, la double influence de Taine et du physiologisme : le milieu et les tempéraments se combinent d'une manière qui est "scientifique" selon Zola pour amener des conséquences qu'il est impossible d'éviter. Par ailleurs, la femme sensuelle est déjà présente dans la Confession de Claude et dans Madeleine, et ce n'est pas par le fait du hasard que l'héroïne de ce roman le soit aussi: Zola a répété à plusieurs reprises qu'il voulait décrire, sans fard, des passions fortes aux conséquences tragiques. A cela, on peut peut-être ajouter l'influence de deux romans, l'Assassinat du Pont-Rouge, de Charles Barbara, qui nous montre le remords devant obsession, et Atar-Gull, d'Eugène Sue, donnant l'idée de la vieille femme paralytique témoin impuissant des crimes, à l'origine du personnage de Madame Raquin.<sup>34</sup>

A la lecture de ce roman, nous pouvons comprendre quelle est la grande difficulté qu'il y ait pour l'adapter au théâtre; en effet, le roman insiste beaucoup sur le temps qui passe et sur ses effets dans l'esprit de Thérèse et de son amant, Laurent, après qu'ils ont tué son mari : c'est petit à petit que nous pouvons voir le remords apparaître puis les posséder tout entier; quand les deux assassins ont finalement réussi à se marier, ce n'est plus par amour mais pour se défendre du remords qui les détruit dans leur solitude; dans la vie conjugale, ce n'est que lentement que leur complicité se transforme en haine. Il n'est évidemment pas possible qu'un drame puisse nous faire ressentir la

---

<sup>34</sup> Ibid.

dégradation lente et continue à laquelle nous pouvons assister dans le roman. C'est la raison pour laquelle Zola, dans son adaptation, a pris la décision de choisir des moments importants du roman, pour bien nous faire sentir une nouvelle étape à chaque fois : alors que le roman montre une évolution, le drame en présente les étapes essentielles, et il semble que, pour le spectateur, la façon de ressentir les sentiments des personnages diffèrera de celle des lecteurs du roman. Nous ne pouvons donc pas dire que Zola a "coupé" son roman pour en faire un drame il en a seulement conservé les temps forts.

Quand, grâce à l'intérêt d'un directeur de théâtre, Thérèse Raquin a été jouée au théâtre<sup>35</sup>, on peut dire qu'elle a fait un vrai scandale. Cependant, à propos de cette représentation, Zola présente bien quels étaient ses vrais buts en donnant son drame puisqu'il écrit "Il fallait (...) cette rencontre inespérée d'un directeur croyant, comme moi, à la nécessité de renouveler le drame, en s'adressant aux réalités du monde moderne."<sup>36</sup> Il s'agit donc bien, pour lui, d'une première attaque contre le théâtre traditionnel, et c'est la raison pour laquelle on a pu appeler la première représentation de Thérèse Raquin une deuxième bataille d'Hernani. Si cette oeuvre n'a pas connu le succès éclatant du drame de Victor Hugo, elle a pourtant permis d'ouvrir, par son exemple, le débat autour de la nouvelle formule du drame que Zola proposait ainsi au public et à la critique : "La critique a été passionnée; elle a discuté mon oeuvre violemment. je ne m'en plains pas et je l'en remercie."<sup>37</sup> On peut en tous cas dire que, malgré son succès plutôt incertain, ce drame a donné à Zola l'impression que sa nouvelle forme dramatique était une possibilité raisonnable; les discussions et débats avec les critiques allaient faire avancer l'évolution du théâtre, en donnant au public l'occasion de réfléchir sur les véritables buts de l'art dramatique. L'importance de Thérèse Raquin a été clairement exprimée par Antoine lorsqu'il écrit, en 1924 :

---

<sup>35</sup> Emile Zola, Préface de Thérèse Raquin, in Théâtre Complet, (Paris: Bernouard, 1929), p. iv.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

Thérèse Raquin fit sensation et, malgré un succès relatif du public, resta une sorte de date; plus tard, lors des reprises qui en furent faites, l'impression ne cessa de s'accroître d'une oeuvre-type, d'une de ces pièces-mères qui préparent une forme nouvelle.<sup>38</sup>

Le dernier drame composé par Zola est Renée qui, composé en 1880 ne put cependant être joué qu'en 1887 : dans sa préface, Zola nous explique toutes les déceptions qu'il a éprouvées en voyant son oeuvre refusée par de nombreux directeurs de théâtre qui la pensaient trop brutale et se disaient certains qu'elle serait sifflée avant la fin du dernier acte; ce simple fait nous montre combien le monde du théâtre était plus conservateur que celui des lecteurs de romans puisqu'à cette époque, Zola était déjà un romancier très célèbre, après les grands succès de l'Assommoir (1877), de Nana (1880) et de Germinal (1885). On aurait pu imaginer que la célébrité de Zola romancier serait de quelque utilité pour Zola dramaturge, mais ce ne fut pas le cas.

Les origines de Renée sont assez intéressantes parce que Zola, comme il le dit lui-même, avait tout d'abord décidé de ne plus faire d'adaptations de ses oeuvres romanesques pour le théâtre : il se rappelait peut-être des difficultés de l'adaptation de Thérèse Raquin et il allait voir ses autres oeuvres plus ou moins trahies par les "tripotages" de Busnach. Mais c'est Sarah Bernhart, pour laquelle Zola avait une vive admiration<sup>39</sup> qui lui a suggéré de faire l'adaptation de La Curée, car elle voulait jouer le rôle de Renée :

Sans Madame Sarah Bernhart, je n'aurais peut-être jamais écrit la pièce. Elle s'était prise de passion pour la Curée, et elle voyait dans le personnage de Renée un rôle superbe et à sa taille, et elle ne pouvait me rencontrer sans me dire : Et ma pièce ? Est-ce que vous songez à moi.<sup>40</sup>

Cependant, dans le roman, il y a un inceste réel, puisque Renée est la belle-mère de Maxime, le fils de Saccard, son mari; Zola pensait qu'un tel sujet ne serait jamais accepté par les spectateurs de la Comédie-Française, où jouait Sarah Bernhart. Cette seule hésitation de Zola à cause d'un tabou de moralité et d'un préjugé social montre bien

---

<sup>38</sup> André Antoine, Emile Zola et le Théâtre, L'information, 4-11-18 Août 1924.

<sup>39</sup> Zola, Le Naturalisme au Théâtre, pp. 125-132.

<sup>40</sup> Zola, Préface de Renée, p. i.

que le public du théâtre était beaucoup moins moderne que les lecteurs de ses romans.

Après beaucoup de réflexions, Zola s'est souvenu d'une nouvelle qu'il avait composée pour un journal russe, et qui lui permettrait peut-être, par contamination entre l'intrigue de la nouvelle et celle du roman, d'éviter l'inceste, ce fait qui serait si scandaleux sur la scène. Dans sa nouvelle, il racontait l'aventure

D'un gaillard, brûlé d'ambition, écrasé de misère, qui vendait son nom à la fille séduite d'un riche magistrat, en s'engageant à ne jamais faire usage de ses droits conjugaux et qui, plus tard, arrivé au faite de la fortune et des honneurs, tombe amoureux fou de sa femme, sanglote de douleur et d'impuissance parce qu'elle se refusait à lui, méprisante.<sup>41</sup>

Cette nouvelle, Nantas, lui a permis d'éviter l'inceste de La Curée, où il est réel parce que le mariage de Saccard et de Renée est consommé. Bien plus, il devenait possible à Zola de trouver la matière de son premier acte; en même temps, il trouvait la matière d'une scène très grande et très dure où Renée, continuant à refuser à Saccard ses droits de mari lui apprend avec mépris qu'elle est la maîtresse de son fils. Ces quelques indications rapides, qui nous sont données par Zola lui-même dans sa préface, nous montrent les précautions et la minutie de cet écrivain lorsqu'il élabore le thème de son drame. Il ne travaille pas au hasard, mais il essaie de voir quelles sont les causes et les conséquences possibles de chaque action de ses personnages, de façon à ce que toute l'histoire soit un déroulement logique et nécessaire à partir des données du début. Ce n'est pas le moment d'analyser ici s'il a réussi ou non, mais on se doit au moins de constater ce souci qui nous montre que les attaques des critiques affirmant que Zola ne construit pas ses pièces sont vraiment sans fondement.

Mais lorsqu'il bâtit son intrigue en essayant de ne pas nous présenter de situations trop choquantes pour les spectateurs de son époque, Zola n'oublie pas que ce drame de Renée est une nouvelle occasion pour lui de présenter sa conception du théâtre naturaliste. Par exemple, il constate qu'on a souvent comparé sa pièce avec la Phèdre

---

<sup>41</sup>Ibid., p. ii.

de Racine, mais il prend bien soin de montrer en quoi son drame est différent de la célèbre tragédie : ce sont les causes de l'inceste; Phèdre est la victime de la fatalité qui pèse sur sa famille à cause de "la haine de Vénus". Sur ce point, Zola tient à s'expliquer avec force détails :

J'ai détruit le symbole de la fatalité antique, en mettant scientifiquement Renée sous la double influence de l'hérédité et des milieux. Je ne sais si cela est nouveau ou ne l'est pas; mais je sais qu'on a furieusement haussé les épaules. D'autre part, je l'ai faite en proie à une dualité, à une double origine, qui la secoue, la jette aux volontés contraires et extrêmes, voulant, ne voulant plus, sautant d'une décision à une autre.<sup>42</sup>

En lisant cette explication du caractère de Renée et ses causes les plus profondes, on a l'impression de lire une théorie du Roman Expérimental, quand Zola veut nous expliquer que ses personnages sont tous prédestinés par leur hérédité et par leur milieu. On voit dès lors que si Zola prend quelques précautions sur ce qu'il va montrer au public, c'est peut-être bien pour ne pas risquer, par une exagération, de détruire tout le poids de ses conceptions naturalistes; il veut les imposer de manière absolue dans son drame. Or, malgré une véritable cabale montée contre sa pièce<sup>43</sup>, Renée est une des oeuvres qui a le mieux réussi puisqu'elle a été jouée presque quarante fois. Il est donc dommage, d'une certaine manière, que Zola ait cessé d'écrire des drames après celui-ci, car il était peut-être alors près d'avoir enfin découvert la formule qui lui permettrait de faire accepter ses idées par le public des salles de théâtre.

L'étude que nous venons de faire ici à propos de la genèse du théâtre de Zola puis de chacune de ses pièces de théâtre nous permet déjà de présenter quelques conclusions qui seront sans doute utiles lorsque nous allons nous intéresser à l'étude détaillée de chacune d'entre elles. Il apparaît tout d'abord qu'il existe des différences certaines entre les buts généraux définis par Zola lorsqu'il décide de

---

<sup>42</sup> Ibid., p. ix.

<sup>43</sup> Ibid., p. xii.

lutter pour la victoire du Naturalisme au théâtre et les buts particuliers que nous avons souvent pu retrouver en étudiant la genèse de chacune de ces cinq pièces. Si nous comprenons bien ce que voudrait faire Zola, nous pouvons dire qu'il applique au théâtre la même stratégie qu'au roman; ayant défini un ensemble de doctrines, il s'agit de les faire triompher dans la pratique en composant des oeuvres. Cela veut dire écrire des pièces originales, documentées et bien construites. Or, qu'est-ce que nous avons pu constater ? Parmi ces cinq pièces, deux sont des comédies (l'une peut même être dite un vaudeville), et elles ne sont manifestement pas composées pour prouver la valeur du théâtre naturaliste : Zola lui-même, en parlant du Bouton de Rose, dit que c'est une récréation entre deux travaux importants; ce n'est pas là ce qui fera vaincre le Naturalisme sur les planches... Si nous revenons vers ses trois drames, nous voyons que la seule composition vraiment originale, c'est Madeleine, puisque les deux autres, Thérèse Raquin et Renée sont des adaptations plus ou moins fidèles de romans, et qu'elles sont destinées à souffrir de leur origine : intrigues romanesques adaptées pour le théâtre, elles semblent incomplètes ou mutilées lors de la comparaison avec le roman original que tout spectateur ne peut que faire, même inconsciemment. Quoi qu'il en soit, même si nous devons accepter que ces oeuvres, comédies ou drames, ne semblent pas, par leur genèse, être destinées à devenir des exemples parfaits du théâtre naturaliste, il reste que, composées par Zola, théoricien du Naturalisme au Théâtre, elles doivent présenter des caractères plus ou moins naturalistes. Avec quelle force et quelle intensité, l'étude détaillée que nous allons maintenant entreprendre nous le montrera.



## Chapitre 2 :

### Analyse Critique des Situations et des Personnages.

Emile Zola, nous le savons maintenant, peut donc être considéré à la fois comme un critique et un théoricien dramatique important de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle; il n'est pas exagéré d'affirmer qu'il a, dans ces deux domaines, fait un travail très nouveau puisque, refusant désormais les idées et les préjugés qui régnaient à son époque, ce que nous montrent ses luttes avec un critique traditionaliste comme Francisque Sarcey, il a tenté de donner une nouvelle orientation à l'art théâtral, dans le sens du Naturalisme bien entendu. Si nous ne prenions pas la peine d'étudier les pièces de théâtre qu'il a composées, nous serions peut-être tentés de voir, dans ces oeuvres, des applications sur la scène des idées qu'il a par ailleurs défendues en tant que théoricien, et donc de parfaits exemples du Naturalisme au théâtre. D'autre part, l'accueil fait à ces pièces de théâtre par la critique et le public ne peut guère nous donner de renseignements sur leur valeur en elles-mêmes car Zola ne manque pas de nous faire remarquer, dans les préfaces qu'il a écrites à l'occasion de la publication de ses oeuvres, que leur échec peut bien avoir été le résultat de cabales<sup>1</sup>. Nous nous trouvons donc devant des oeuvres que nous voyons, à priori, comme des exemples et, s'il faut en croire critiques et public de l'époque, devant des pièces ratées. Mais penser ainsi serait conclure un peu vite, ainsi que nous le montre déjà l'étude de la genèse de ces pièces que nous venons de faire; il est donc essentiel que nous entreprenions l'analyse de ces pièces par nous-mêmes, en nous souvenant d'une part des intentions de Zola lorsqu'il en a entrepris la composition et d'autre part que leur auteur est le chef du courant naturaliste au théâtre; notons cependant que notre analyse ne pourra, en aucune façon être vraiment complète car nous ne pouvons pas oublier, comme Zola aimait à le faire remarquer,

---

<sup>1</sup> Il faut remarquer que Madeleine n'a été publié qu'en 1929, après la mort de Zola, et que nous n'avons donc, pour ce drame, pas de préface de l'auteur.



qu'une pièce de théâtre est faite pour être représentée sur la scène, avec des acteurs, un décor, des accessoires et une mise en scène, éléments très importants pour faire aller une oeuvre dans le sens du Naturalisme<sup>2</sup>; or nous n'avons pas eu la chance de voir représenter une seule de ces oeuvres : nous ne critiquerons donc que ce que nous pouvons trouver à la lecture attentive de l'oeuvre dramatique de Zola. Quoi qu'il en soit, l'étude que nous allons maintenant entreprendre sera fondée sur la méthode que Zola lui-même utilisait lorsqu'il lui fallait juger des oeuvres de ses contemporains; c'est la raison pour laquelle, dans le présent chapitre, notre analyse portera sur ces deux éléments de base de la pièce de théâtre que sont d'abord les situations puis les personnages.

### 1 - Situations.

Peut-être serait-il utile, avant de commencer à présenter notre analyse critique des situations dans le théâtre de Zola, que nous rappelions brièvement qu'une des bases essentielles sur lesquelles s'édifie la théorie naturaliste est la théorie de l'influence des milieux sur les personnages, que Zola a reçue et adaptée à partir des idées de Taine. Ainsi, il est hors de doute que toute pièce de théâtre devra, si elle se veut naturaliste, nous donner un milieu précis, bien dessiné, pouvant effectivement avoir une réelle influence sur le caractère, les sentiments et les actions des personnages qui doivent y vivre. Si nous nous plaçons du point de vue du théâtre, qu'est-ce qui peut nous présenter un milieu particulier ? Il ne s'agit pas seulement du décor, c'est-à-dire de tout ce qui est matériel; le lieu où se passe l'action, ce qu'on y voit, ce qu'on en sait, mais aussi et surtout le milieu social doivent aussi être très bien précisés<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>Cette importance de toutes les techniques de la mise en scène servant à renforcer le caractère naturaliste d'une oeuvre dramatique sera particulièrement évoquée dans la Troisième Partie, Chapitre 1 : Antoine et le Théâtre-Libre.

<sup>3</sup>Notre étude du milieu social dans les oeuvres dramatiques de Zola se basant sur les textes, il ne nous est pas possible de donner ici un exposé de sociologie de la société française à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle; pour plus de renseignements, cf Jean Bruhat, Politique, classes et Luites de classes, in Histoire Littéraire de la France (Paris: Editions Sociales, 1977), pp. 465 et suivantes.

### 1.1 - Situation dans les Comédies.

Si nous nous tournons en premier lieu vers les deux comédies que Zola a composées, Les Héritiers Rabourdin d'une part et Le Bouton de Rose d'autre part, nous pouvons d'abord remarquer que l'action de ces deux oeuvres se situent en province, alors que Zola a toujours insisté sur le fait qu'il était surtout important de peindre la vraie vie de Paris. Ainsi, dans sa première comédie, l'action est placée à Senlis :

(...) si je voulais, quand je sors, je vous rapporterais tout Senlis dans mon panier. Eh oui, vous êtes le père aux écus ! M. Rabourdin, l'ancien drapier de la place du marché, à l'enseigne du Grand-Saint-Martin.<sup>4</sup>

tandis que celle de la seconde se déroule dans la ville de Tours :

Oh ! ça n'arrive qu'une fois... Tiens, ils ont bien raison de se goberger ! Il serait beau que les maîtres du Grand-Cerf, le meilleur hôtel de Tours, ne fissent pas sauter les casseroles et danser les violons pour leur mariage.<sup>5</sup>

Il ne faut pourtant pas croire que, quand il fait choix de ces villes provinciales, Zola abandonne des idées; en effet, on pourrait déjà rappeler que Balzac, le grand romancier réaliste tenu par Zola pour un de ses maîtres, a localisé beaucoup de ses oeuvres en province mais il importe aussi de voir que ce cadre provincial est particulièrement utile pour montrer que nous sommes souvent différents de ce que nous voudrions être ou de ce que les gens croient que nous sommes : la vie de province est génératrice d'une atmosphère que caractérise une très grande curiosité des gens qui veulent tout savoir et dont nous ne pouvons que dépendre; cela est particulièrement évident dans Les Héritiers Rabourdin où la rumeur publique peut jouer son rôle important justement parce que la ville de Senlis est une toute petite société où tout le monde se connaît : il serait certainement impossible de situer cette oeuvre à Paris et de faire dire par Charlotte, à la fin de la comédie :

---

<sup>4</sup> Emile Zola, Les Héritiers Rabourdin in Théâtre Complet (Paris: Bernouard, 1929), p. 138.

<sup>5</sup> Emile Zola, Le Bouton de Rose in Théâtre Complet (Paris: Bernouard, 1929), p. 224.

Bon Dieu ! Que feraient-ils, vos héritiers, s'ils n'étaient plus les héritiers Rabourdin ? Senlis entier les montrerait au doigt ; plus un coup de chapeau, plus la moindre estime, plus le moindre crédit. Comprenez donc que leur seule position sociale est d'attendre votre bien !<sup>6</sup>

Mais le fait que le Bouton de Rose se passe à Tours permet aussi de montrer, même si ce n'est que du point de vue du vaudeville, la vie de garnison des officiers qui s'ennuient en province et les relations qu'ils peuvent avoir avec les commerçants importants de la ville, dont le commerce dépend justement des soldats ; là encore, une telle situation ne pourrait pas être montrée si l'action était située à Paris.

Ce dernier point nous amène à nous intéresser à la situation sociale des personnages de ces deux comédies ; il faut noter en effet, comme nous l'avons déjà vu précédemment, que Les Héritiers Rabourdin sont une adaptation de Volpone, tandis que Le Bouton de Rose vient du Frère d'Armes ; or, Zola choisit de transposer ces deux histoires dans une classe sociale bien déterminée, qui est celle de la petite bourgeoisie commerçante de province ; celle-ci, au début de son ascension sociale, donne beaucoup d'importance à l'ostentation de sa richesse, ce qui nous est prouvé par les indications de décor qui nous sont présentées par Zola<sup>7</sup>. Cependant, la lecture attentive de ces oeuvres nous montre qui sont ces personnages et ce qu'ils voudraient être ; ainsi, nous savons que Rabourdin est un ancien drapier "de la place du marché, à l'enseigne du Grand-Saint-Martin", mais il est aussi très caractéristique de noter que la nuit de son mariage, Brochard, un des héros du Bouton de Rose, abandonne sa jeune femme pour aller acheter des chapons au Mans, en déclarant "les affaires avant tout !" <sup>8</sup> C'est bien la preuve d'une certaine mentalité de cette partie de la bourgeoisie qui pense que rien n'est plus important que l'argent. L'autre caractéristique, c'est le besoin de paraître que montrent les personnages ; par exemple, une nièce de Rabourdin décrit sa cousine de la façon suivante :

---

<sup>6</sup>Zola, Les Héritiers Rabourdin, p. 215.

<sup>7</sup>L'importance de ces accessoires serait plus claire lors d'une véritable représentation de la pièce.

<sup>8</sup>Zola, Le Bouton de Rose, p. 238.

D'ailleurs, avec des toilettes comme elle en porte, on a toujours l'air de quelque chose. Elles lui coûtent bon, ses toilettes... Tant mieux, tant mieux ! Nous verrons bien sur quoi la belle Mme Vaussard finira. Ah ! Madame donne des dîners, mange aussi bien que le sous-préfet, promène chaque semaine une robe neuve, offre du thé aux jolis jeunes gens ! C'est parfait !<sup>9</sup>

Les valeurs bourgeoises sont donc posées comme la situation ou le milieu moral, et elles sont une base essentielle de ce qui va arriver dans les pièces : il faut avoir l'air riche à Senlis, même si on ne l'est plus, comme il faut avoir l'air fidèle à Tours, même si on pense ne plus l'être. Tout cela met l'accent sur la face, qui peut et doit toujours être conservée, comme le dit Chamorin quand il charge Putois de faire une commission pour lui :

Il y a des services dont on ne remercie pas les gens d'ordinaire (...) Des services délicats, vous comprenez, mon ami, des services qu'on doit paraître ignorer pour continuer à échanger des poignées de main.<sup>10</sup>

Si les indications et les nécessités du milieu ne devaient pas aller plus loin que les quelques remarques que nous venons de faire ici, nous pourrions donc dire que, d'une manière générale, la situation géographique et sociale telle qu'elle est précisée par Zola semble assez bien suivre ses théories; malheureusement, nous nous trouvons justement en face d'oeuvres qui sont des comédies, et il apparaît qu'en établissant les situations qui servent de point de départ à ces deux pièces, Zola a oublié combien il appréciait le Misanthrope de Molière pour son absence d'intrigue artificielle et pour son analyse naturaliste avant l'époque; c'est qu'en effet ces deux pièces sont des comédies d'intrigue, ainsi que nous devons l'envisager plus tard<sup>11</sup>, et que Zola doit poser une situation précise afin que l'aspect presque mécanique de ces intrigues puisse aller sans trop d'inconvénients. Si nous examinons, par exemple, la situation de Rabourdin dans la pièce qui porte son nom, nous trouvons un homme qui, par bonté, a donné jusqu'à son dernier franc à ses nièces et à ses amis et qui se trouve

---

<sup>9</sup>Zola, Les Héritiers Rabourdin, p. 150.

<sup>10</sup>Zola, Le Bouton de Rose, p. 279.

<sup>11</sup>Cf infra, Chapitre 3.

désormais obligé, pour vivre, de leur soutirer jour après jour assez d'argent, de nourriture et de cadeaux pour pouvoir manger correctement, tout en les intéressant avec son héritage qui n'existe plus depuis très longtemps. Cette situation est typique de ce que Zola n'aimait pas dans les pièces qu'il critiquait : une situation fausse à partir de laquelle on est capable de faire avancer "logiquement" une intrigue; nous disons que cette situation est fausse car elle présente une forte invraisemblance : il est impossible qu'après avoir soutiré beaucoup d'argent à Rabourdin pendant de nombreuses années, les autres personnages acceptent maintenant de l'entretenir, même si c'est dans l'espoir d'obtenir un jour une part de ses richesses. Comme il ne pourra y avoir qu'un seul héritier, la cupidité des nièces et amis devrait continuer, chacun se disant que tout ce qu'il peut obtenir du vivant de Rabourdin est toujours quelque chose dont il est sûr d'être le propriétaire... Cependant, si Zola ne posait pas cette situation invraisemblable du point de vue de l'état d'égoïsme de ces bourgeois qui ne pensent qu'à l'argent, il est parfaitement évident que sa pièce ne pourrait pas exister telle qu'il a voulu l'écrire. Nous voilà bien éloignés d'une vraie situation naturaliste qui serait à la fois, comme Zola nous l'a précisé si souvent, l'origine et la conséquence du caractère de ses personnages. Dans Le Bouton de Rose, il est encore plus facile de rencontrer des invraisemblances dans la situation donnée, qui est même proche de l'extravagance. Ainsi, les relations entre Chamorin et sa femme sont plutôt fantaisistes : on nous dit que Mme Chamorin trompe son mari depuis le jour de son mariage, ce qui est toujours possible, mais on se demande bien comment, depuis le temps qu'ils vivent ensemble, Chamorin n'a pas encore réussi à la "pincer", comme il dit, afin de pouvoir divorcer sans problèmes. Si nous regardons maintenant l'emploi du lieu donné, cela devient complètement irréaliste : la chambre de Ribalier, au premier acte, se transforme en une sorte de lieu de passage pour tous les personnages de la pièce qui y entrent comme dans un moulin; une porte donne même directement dans la chambre où la jeune mariée, Valentine, va dormir seule en l'absence de son mari : rien de tout cela n'est crédible, et on voit bien que la situation présentée ici par Zola n'a pour but que de pouvoir faire avancer l'intrigue par la suite.

S'il nous faut finalement juger de la situation dans ces deux comédies, nous fondant bien sûr sur les idées développées par Zola dans ses oeuvres critiques, nous devons pourtant dire que Les Héritiers Rabourdin sont incontestablement plus près du modèle de pièce naturaliste que le Bouton de Rose. En effet, dans cette dernière oeuvre, les éléments réalistes apparaissent tout au plus comme des composantes accessoires servant à colorer d'un vernis de réalité une situation posée artificiellement de façon à développer l'intrigue; au contraire, la première comédie essaie, au moins, d'accorder les influences du milieu donné avec la psychologie de l'ensemble des personnages au début de la pièce. Ainsi, le Bouton de Rose n'apparaît pas si différent des vaudevilles condamnés par Zola lui-même, tandis que Les Héritiers Rabourdin peut, peut-être, marquer un certain progrès dans le sens du Naturalisme.

#### 1.2 - Situation dans les Drames.

Nous nous tournerons maintenant vers l'analyse des situations dans les trois drames composés par Zola; remarquons d'abord que le premier, Madeleine, se situe dans un lieu très différent des deux autres puisqu'il se passe en province, comme nous le voyons dans la réplique suivante :

Ne dites pas non... A vingt-cinq ans, être enfermée au fond d'une maison de province, en tête à tête avec une vieille femme. Voici déjà une année que cela dure. La plus raisonnable en ferait une maladie.<sup>12</sup>

Au contraire Thérèse Raquin, comme Renée, sont placés dans Paris; il ne faudrait pourtant pas en conclure trop rapidement à un milieu identique à cause de l'unicité du lieu. En effet, nous voyons que la famille Raquin habite dans une partie pauvre et désagréable de la capitale :

Lorsque j'ouvre ma fenêtre, ici, je n'aperçois que la grande muraille d'en face et le vitrage du passage, au-dessous de moi; la muraille est noire, le vitrage est tout sale de poussière et de toiles d'araignées.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Emile Zola, Madeleine in Théâtre Complet (Paris : Bernouard, 1929), p. 11.

<sup>13</sup> Emile Zola, Thérèse Raquin in Théâtre Complet (Paris : Bernouard, 1929), p. 53.

alors que Renée est entièrement situé dans les beaux quartiers de Paris. Ainsi, la maison de Béraud du Châtel, le père de Renée, où se déroule le premier acte, est placé dans l'Ile Saint-Louis, "au fond du cabinet, il y a deux grandes fenêtres donnant sur la Seine; quand on les ouvre, on voit l'enfilade des quais et des ponts, puis, tout au bout, le Louvre et les Tuileries."<sup>14</sup> De même, les quatre autres actes se passent dans le grand hôtel que Saccard, le mari de Renée, a acheté après avoir fait fortune. Voilà donc, dans ces deux pièces situées dans la même ville, une très grande différence qui exprime tout simplement les milieux sociaux où elles se passent. Dans Thérèse Raquin, nous nous trouvons dans le monde mesquin et étriqué des petits commerçants du Paris populaire :

Elles ont, en bas, la boutique de mercerie(...) Nous n'avons qu'une chambre pour maman, outre cette pièce où nous mangeons et nous couchons. Je ne te parle pas de la cuisine, un trou noir, grand comme un placard. Rien ne ferme, on gèle.<sup>15</sup>

Dans Renée, au contraire, nous rencontrons la haute société, avec ses compromissions entre les financiers et les ministres : "... si Son Excellence le Ministre des Finances se présentait, vous feriez entrer sur le champ."<sup>16</sup> et ses vices qui sont connus de tout le monde :

Et puis, est-ce que, dans notre monde, nous ne cotoyons pas des misérables comme moi, qui ont des millions sur leur chair et qu'on adore . (...) Tu connais bien le négoce de Mme de Lauwereins, cette femme honnête qui vend ses amies, afin de ne pas avoir le dégoût de se vendre elle-même (...) Et Mme Haffner, qui court les ateliers de peintres, comme une gueuse, sous prétexte de charité !... et toutes, toutes, celles dont les amants payent le luxe, celles qui paient les dettes de leurs amants.<sup>17</sup>

Quelle opposition avec la société sévère et puritaine dans laquelle vit Madeleine, dont le mari est médecin : "Le docteur Bernard me cède peu à peu sa clientèle qu'il a dans le pays. D'ailleurs, j'ai quelque fortune, et je ne travaille guère en ce moment qu'à mon bonheur."<sup>18</sup> où tous les actes des personnages sont marqués par la religion : "Et

---

<sup>14</sup>Zola, Renée, p. 229.

<sup>15</sup>Zola, Thérèse Raquin, p. 53.

<sup>16</sup>Zola, Renée, p. 344.

<sup>17</sup>Ibid., p. 388.

<sup>18</sup>Zola, Madeleine, p. 16.

une femme de la ville, qui avait été de mauvaise vie, ayant su qu'il était à table dans la maison du pharisien, elle y apporta un vase d'albâtre, plein d'une huile odoriférante."<sup>19</sup>

Les lieux que Zola a choisis pour placer chacun de ces trois drames, ainsi que l'environnement social qu'il a, comme nous venons de le voir, clairement précisé, sont très importants à cause de la réelle influence qu'ils exercent sur ce qui se passe. Nous examinerons d'abord le cas de Madeleine. Le fait que l'action soit située dans un coin perdu de province, près de Montpellier, permet de donner une impression d'isolement qui est déjà une oppression pour cette héroïne qui a vécu, autrefois, à Paris; mais c'est en même temps une sécurité pour elle, car elle peut toujours espérer que son passé de femme facile ne soit jamais connu dans cette campagne isolée. Il reste pourtant à se souvenir que l'atmosphère religieuse, présentée sans cesse par la vieille Véronique, qui aime lire des passages de la Bible menaçant tous les pécheurs du châtement divin pour leurs mauvaises actions, fait peser constamment la peur de tout voir dévoilé. Nous pouvons ainsi dire que, par la situation de sa pièce qui est évoquée de façon assez naturaliste, Zola redonne une force nouvelle à la vieille conception de la fatalité tragique : produit d'un lieu et d'une ambiance, elle est alors bien plus crédible. Dans Thérèse Raquin, cette même qualité se retrouve : le lieu, la classe sociale sont directement l'origine des passions qui vont déchirer les personnages derrière la monotonie et la tristesse de leur vie quotidienne; par exemple, le fait que toute l'action soit placée dans le décor sordide d'un appartement trop petit et désagréable où tous les personnages sont forcés de se rencontrer sans cesse ne peut que les amener à être incapable de se supporter davantage; nous trouvons, là encore, un avantage de la situation naturaliste par rapport à la situation classique : pour le lieu unique, c'est leur condition sociale qui les amène à s'y détruire alors que, dans la tragédie, l'écrivain doit toujours inventer des prétextes plus ou moins invraisemblables pour que les personnages puissent venir s'affronter

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 11.



devant les spectateurs. Ainsi, dans Thérèse Raquin, la situation, aussi bien sociale que matérielle, est réellement à l'origine du drame. Si nous analysons maintenant ce que nous trouvons dans Renée, nous allons voir que, là encore, les personnages sont véritablement conditionnés par les lieux et la société dans lesquels ils vivent. Sans vouloir être trop minutieux, nous remarquerons que Renée est clairement exprimée par la double influence des lieux et des classes sociales; c'est, d'une part, l'austérité et l'honnêteté scrupuleuse de son père, Béraud du Châtel, magistrat intègre dont on peut voir le reflet dans la maison de l'Ile Saint-Louis :

Dès l'escalier, une fraîcheur vous prend aux épaules, une ombre si large qu'on croirait entrer dans une église (...) Quand j'étais jeune fille, j'y tremblais de peur en plein jour, avec des révoltes contre cette sévérité de cloître.<sup>20</sup>

C'est d'autre part, l'hôtel de son mari, Saccard et, plus particulièrement la serre, mystérieuse et empoisonnée, où elle aime souvent se retirer et qui est comme le reflet de la société pervertie où il lui faut vivre :

Je viens m'y réfugier quand je veux être seule; on est bien, dans cet air brûlant; et ce sont des rêves de pays lointains, de jouissances inconnues, qui m'enlèvent à la monotonie de mes journées.<sup>21</sup>

Ainsi, le milieu, comme Zola aime le répéter - c'est-à-dire le décor à la fois matériel et social - est effectivement présent et réellement utile dans ces trois drames : il permet, ici, de relier les actions avec les personnages et, ainsi que nous allons le voir maintenant, avec l'environnement qui les détermine. De ce point de vue au moins, ces trois drames nous montrent un bon exemple de théâtre naturaliste.

Si nous nous intéressons à la situation qui sert de point de départ à chacun de ces drames, nous rencontrerons quelques invraisemblances. Premièrement, nous noterons que Madeleine est apparue dans cette famille comme, trop sérieuse et trop honnête pour pouvoir nous convaincre. Zola essaie bien de nous montrer que Francis sait que sa

---

<sup>20</sup>Zola, Renée, p. 351.

<sup>21</sup>Ibid., p. 370.

femme, qui a été sa maîtresse lorsqu'il était étudiant à Paris, n'a pas toujours été sérieuse :

J'étais seul à Paris (...) J'avais froid dans cette grande ville où je ne connaissais personne. Je me mis à aimer, pour me réchauffer un peu le coeur, et je fus aimé. Alors, je ne voulus pas connaître les fautes commises, j'écrivis à ma mère et je vins épouser celle qui est ma femme depuis un an.<sup>22</sup>

Si nous pouvons à la rigueur accepter l'idéalisme de Francis, encore que nous ayons bien l'impression qu'il rappelle celui de Zola quand il composait la Confession de Claude, il est difficile de croire que sa mère, Madame Hubert, aura accepté de voir entrer dans sa famille une femme dont elle ne connaît ni le passé ni les origines. Bien plus, la situation initiale de Madeleine est fondée sur un postulat, celui de l'imprégnation, qui fait d'elle une "pièce à thèse" puisqu'elle est destinée à en "prouver" le bien-fondé; ce qui en est l'indice, c'est de voir qu'avant que ne commence vraiment l'histoire, c'est-à-dire avant même que Jacques ne puisse retrouver en la jeune femme son ancienne maîtresse, on lui fait dire :

Tu me disais : j'épouserai une maîtresse, une femme dont je ne connaîtrais pas le passé; si cette femme m'aimait, je l'épouserais (...) Et je me fâchais, et je te criais que ta femme te tromperait au bout de six mois, et que cela serait bien fait.<sup>23</sup>

Cette situation préliminaire au drame de Madeleine est à l'évidence le contraire de ce que Zola voulait voir dans le théâtre, c'est-à-dire quelque chose qui dépende vraiment des personnages qui agissent à cause de leurs caractères, produits par le milieu. Ici, ce n'est pas le milieu qui est à l'origine de la situation dramatique, c'est la croyance à l'imprégnation du docteur Lucas et de Michelet, ce qui n'est guère naturaliste. Dans Thérèse Raquin, au contraire, même si nous retrouvons les théories chères à Zola, telle celle qui explique l'attitude des personnages par le choc entre leur hérédité et leur milieu, alibi de l'intrigue du roman d'où est tiré ce drame, nous ne pouvons que reconnaître la vraisemblance et l'unité de la situation : c'est Thérèse, par sa psychologie, avec tout son refus caché de

---

<sup>22</sup>Zola, Madeleine, p. 17.

<sup>23</sup>Ibid.

Camille, qui est plus un malade qu'un mari, qui fait tout l'intérêt cette oeuvre; or Zola met toute son attention à nous montrer que c'est l'hérédité de Thérèse qui l'amène à rejeter son environnement social et familial :

On m'a dit que ma mère était fille d'un chef de tribu en Afrique. Ça doit être vrai; j'ai rêvé souvent de m'en aller par les chemins, de me sauver et de courir les routes, pieds nus dans la poussière. J'aurais demandé l'aumône comme une bohémienne...<sup>24</sup>

Peut-être est-ce parce que cette pièce est l'adaptation d'un roman, mais nous devons reconnaître que Zola a réussi là à faire ce qu'il attendait d'un bon drame naturaliste : poser des éléments qui doivent inévitablement faire naître l'histoire. A la vérité, on trouve, et de manière plus subtile, ce mélange de l'hérédité et du milieu comme fondement de la situation préliminaire de Renée. L'héroïne de ce drame est influencée par sa double hérédité qui finira par la détruire; en effet son père est un magistrat sévère :

Cette maison a été bâtie il y a deux siècles, par un Béraud du Châtel, membre du Parlement. Tous nos aïeux y sont nés, j'y suis né et vous y êtes née, ma fille. Pendant soixante ans, j'y ai vécu, continuant notre race, m'efforçant de vous léguer nos traditions d'honneur...<sup>25</sup>

Mais sa mère lui a donné une mauvaise influence :

Plus tard, j'ai su qu'il y avait des vices dans cette famille, tout un détraquement cérébral; et depuis ce temps, j'ai pardonné, en comprenant que votre mère était une malade (...) Ce n'était pas la trahison seulement, c'était le scandale. Pendant trois années, j'ai pu la suivre à la trace de ses amours. Puis elle est morte, dans de telles hontes...<sup>26</sup>

Les perversions mentales de Renée sont l'origine du drame, et le produit de l'éducation paternelle, c'est sa conscience du mal, laquelle provoquera le dénouement. La situation est ainsi logique. Pourtant, on peut ne pas très bien comprendre pourquoi Zola, pour trouver le point de départ de son intrigue, nous montre Béraud du Châtel forçant sa fille à épouser Saccard au nom de l'honneur, et Renée acceptant ce mensonge fait à son père. Rien dans tout cela ne semble raisonnable; il le faut pourtant pour que le drame puisse commencer; c'est ainsi

---

<sup>24</sup> Zola, Thérèse Raquin, p. 59.

<sup>25</sup> Zola, Renée, p. 331.

<sup>26</sup> Ibid.

que la pièce de théâtre, pourtant construite sur une situation homogène d'un point de vue naturaliste, a besoin d'une invraisemblance par rapport à cette même situation pour qu'apparaisse l'intrigue, ce qui est sans aucun doute une faiblesse.

Notre rapide étude des situations dans les trois drames qu'a composés Zola nous a permis de voir que, dès le premier, Madeleine, écrit en 1865, il a su faire en sorte que le milieu où vont vivre ses personnages nous permette de bien comprendre ce qui va se passer; mais alors qu'il rédigeait Thérèse Raquin et surtout Renée, il avait déjà mis au point ses théories permettant, par les influences réciproques du milieu et de l'hérédité, de créer une situation, comme dans le roman et il avait également beaucoup réfléchi sur les problèmes de l'art dramatique; tout ceci fait que les deux derniers drames présentent, au niveau de la situation, beaucoup moins d'invraisemblances, du point de vue du Naturalisme. Thérèse Raquin, dans cette optique, est sans doute la meilleure des trois oeuvres. Cependant, afin de juger de la façon la plus complète possible quel est le degré d'application des théories du Naturalisme dans les oeuvres dramatiques de Zola, nous ne pouvons pas nous arrêter aux situations; aussi allons-nous maintenant commencer l'analyse des personnages dans ces pièces de théâtre.

## 2 - Personnages.

Afin de simplifier notre analyse, nous allons une fois encore examiner les comédies d'une part et les drames d'autre part; c'est qu'en effet il n'est guère possible de traiter Les Héritiers Rabourdin ou Le Bouton de Rose comme des exemples conscients de théâtre naturaliste puisque pour Zola, nous l'avons noté à la lecture de ses préfaces, il n'a eu, en les composant, que l'intention d'écrire des comédies n'ayant pour seule ambition que de faire rire. Pourtant, il demeure possible que les opinions qu'il présentait par ailleurs se soient inconsciemment reflétées dans ses oeuvres comiques.

### 2.1 - Personnages dans les Comédies.

Dans Les Héritiers Rabourdin, les personnages principaux sont, d'une part le père Rabourdin accompagné de sa filleule, Charlotte, et les futurs héritiers d'autre part. Le père Rabourdin est presque tout de suite montré dans sa situation sociale : c'est "l'ancien drapier de

la place du marché, à l'enseigne du Grand-Saint-Martin"<sup>27</sup> D'ailleurs, bien que retiré des affaires, il lui reste certaines habitudes de commerçant sérieux, comme celle qui est de faire, dans la première scène l'inventaire de tous les cadeaux qu'il a reçus de ses nièces et amis qui, tous, espèrent hériter de lui : "Boucharain, le 2, un petit ballot contenant douze paires de chaussettes, six pains de savon, une paire de rasoirs, quatre foulards et trois mètres de drap pour faire une redingote."<sup>28</sup> Il y a même, montrant ces habitudes, son coffre, que tous supposent rempli d'or, placé bien en évidence.<sup>29</sup> Déjà, en voyant ces points qui montrent le caractère d'un ancien commerçant, nous rencontrons une première invraisemblance dans sa personnalité; il est en effet assez étonnant de réfléchir que, pour devenir riche, "le père aux écus" a certainement été un commerçant adroit en affaires; dès lors comment peut-il avoir été aussi naïf jusqu'à distribuer tout son bien, jusqu'au dernier franc, à ses nièces ? "Je suis ruiné"<sup>30</sup> gémit-il... après cela, comment est-il redevenu assez habile pour faire miroiter les espoirs de son prétendu héritage auprès de ceux-là même qui l'ont dépouillé, de façon à se faire entretenir par eux ? Cette invraisemblance s'accroît plus encore lorsque, dans le courant de la pièce, Zola nous montre des faits prouvant à la fois la roublardise et l'égoïsme de son héros; par exemple, Rabourdin emprunte les trois cents francs de Dominique, le fiancé de Charlotte, son prétendu neveu, afin de rembourser une dette de deux cent soixante douze francs et qu'il garde la monnaie en lui disant : "Bien, bien... (il serre la main que Dominique lui tend pour prendre la monnaie et met cette monnaie dans sa poche.) Nous compterons mon garçon. J'ai la mémoire du coeur. La famille, c'est ma vie."<sup>31</sup> Ou bien, quand Charlotte s'aperçoit qu'il a dépensé tout l'argent de sa dot qu'elle lui avait confié. Nous ne pouvons pas, ici, accepter ce qui nous paraît être une rupture dans l'unité du personnage. Son aspect

---

<sup>27</sup> Zola, Les Héritiers Rabourdin, p. 138.

<sup>28</sup> Ibid., p. 139.

<sup>29</sup> Ibid., p. 141.

<sup>30</sup> Ibid., p. 161.

<sup>31</sup> Ibid., p. 162.

physique reflète aussi cette invraisemblance; il nous est présenté comme un bon vivant, un gourmand même, qui aime tant manger qu'il en devient gros et gras : "Tu me nourris trop bien, Charlotte. Je rajeunis. Je me mets sur la paille. Et j'ai faim, je suis capable de manger comme un ogre devant eux."<sup>32</sup> Il veut absolument faire croire à ses héritiers présomptifs qu'il est très malade pour leur donner l'impression qu'il va bientôt mourir : "Je vais passer ma robe de chambre jaune, elle me donne une mine de déterré."<sup>33</sup> Tartuffe est quand même plus habile, et il sait accorder son physique avec le personnage qu'il veut paraître. Le personnage de Charlotte apparaît, quant à lui, assez bien construit. Elle est, en fait, le coeur de toute la comédie car c'est elle qui va imaginer les moyens de soutirer le plus d'argent possible aux héritiers. Ne veut-elle pas réussir à se marier avec son Dominique, alors que Rabourdin a dépensé les trois mille francs qu'elle lui avait confiés ? A partir de là, ce qu'il importe d'analyser, c'est la façon dont Zola nous montre que la jeune fille est capable de tenir ce rôle. Il prend d'abord bien soin de la présenter comme très amoureuse de son Dominique :

Mon cher Dominique ! ce sera pour la chaîne et pour l'alliance...  
Mon Dieu, qu'il fait bon aujourd'hui, et que la vie est bonne !  
(Elle lui prend le bras.) Ecoute ce que j'ai rêvé. Je crois que  
le moulin de ma tante Nanon est à louer. Lorsque nous serons  
mariés, nous irons voir, nous mettrons notre argent là, et je  
serai heureuse d'être meunière...<sup>34</sup>

On présente aussi son intelligence :

Et savante, avec ça ! Tu me jetais des pierres, lorsque je voulais te faire manquer l'école... Si tu avais voulu devenir une demoiselle, tu serais devenue une demoiselle, tout comme une autre.<sup>35</sup>

Son caractère étant bien précisé, nous ne serons pas étonnés de voir cette jeune fille devenir le chef d'orchestre de toute la deuxième partie de la comédie. Il est pourtant difficile de passer sur une autre invraisemblance : comment accepter qu'une jeune fille si intelligente ait pu avoir confiance dans son parrain Rabourdin qu'elle connaît

---

<sup>32</sup> Ibid., pp. 141-142.

<sup>33</sup> Ibid., p. 141.

<sup>34</sup> Ibid., p. 143.

<sup>35</sup> Ibid.

bien plus que tout le monde et lui confier sa dot. La seule explication c'est que les invraisemblances que nous venons de relever dans le comportement de ces deux personnages, et qui ne correspondent pas du tout à leur caractère, sont nécessaires au début de l'histoire : nous allons surprendre ici Zola en train de faire comme les auteurs dramatiques qu'il condamnait, disant que l'intrigue doit être seulement le résultat des caractères; il fait, comme nous le voyons clairement, dépendre les caractères des besoins de l'intrigue, ce qui n'est pas très naturaliste.

Si nous nous tournons maintenant vers l'ensemble des héritiers nous remarquerons d'abord qu'ils possèdent tous un point commun, la cupidité, qui apparaît à chaque fois qu'ils ne sont pas en compagnie de Rabourdin. Zola fait cependant bien attention de leur donner des caractères particuliers qui les différencient les uns des autres; ainsi, Chapuzot, qui a quatre-vingt ans, refuse de voir son âge et même de penser qu'il va mourir un jour : "Je n'ai jamais avalé une drogue de ma vie ! Et solide ! Je vous enterrerai tous... Eh ! eh ! j'en ai déjà vu partir pas mal. Senlis se nettoie."<sup>36</sup> ou encore madame Vaussard qui attend de pouvoir payer toutes ses dettes et se sert de son futur héritage pour cautionner de nouveaux emprunts : "Pas un mot de tout ceci à notre oncle ! (D'une voix pénétrée.) Si je vous ai reparlé des billets, c'est que je pensais qu'après avoir vu notre pauvre oncle..."<sup>37</sup> Pourtant, comme Rabourdin et Charlotte, et pour la même raison, tous ces héritiers présentent une étrange invraisemblance : pendant de longues années, ils ont emprunté de l'argent à Rabourdin et ils n'ont pas le moindre soupçon quand ils doivent désormais le nourrir. Ils semblent pourtant assez rusés, comme Chapuzot, par exemple, qui se croit plus malin que tout le monde. Si au moins l'un d'eux avait quelques soupçons cela semblerait moins incroyable de voir les autres tout accepter sans sourciller.

Avec les héritiers, nous trouvons encore trois personnages secondaires et d'une importance inégale; ainsi, le couple de fiancés

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 145.

<sup>37</sup> Ibid., p. 163.



formé par Ledoux et Eugénie n'est là que pour nous montrer indirectement et de manière grossière la liaison entre l'argent et le mariage; ainsi, lorsqu'on apprend que Rabourdin est soi-disant mort et que Madame Fiquet croit être l'héritière de son oncle, elle dit à sa fille : "Eugénie ! malheureuse enfant, tu n'as plus d'oncle... (plus bas) Tu peux te faire embrasser sur les joues."<sup>38</sup> Le cas d'Isaac, le brocanteur est beaucoup plus intéressant; en effet, il nous est présenté durement par Rabourdin qui dit : "Ce juif d'Isaac."<sup>39</sup> et on trouve en lui les caractéristiques traditionnelles du Juif, qui cherche à gagner le plus d'argent possible, et par tous les moyens : n'est-il pas aussi usurier ? Il est assez étrange de voir Zola, qui défendra Dreyfus pendant les longues luttes de l'Affaire, faire siens tous les clichés conventionnels du théâtre traditionnel. Le recours à ce genre de personnage-type surtout antisémite, n'est guère du domaine du Naturalisme.

Avec le Bouton de Rose, nous nous trouvons devant un autre genre de comédie où, nous l'avons dit, tout doit être subordonné à l'action; cela est vrai pour la situation que nous avons déjà étudiée, et il nous faut voir maintenant ce qu'il en est des personnages que l'on y rencontre. Pour les facilités de l'analyse, nous nous intéresserons d'abord aux trois personnages principaux, Brochard, son ami et associé Ribalier puis sa jeune femme Valentine; ensuite, nous verrons les personnages secondaires.

Le personnage de Brochard est, à dire vrai, principal par son absence pendant tout le milieu de la pièce, une absence nécessaire pour que tous les événements de la tragédie puissent arriver. Nous savons déjà qu'il est l'associé de Ribalier, avec qui il est propriétaire de l'Hôtel du Grand-Cerf de Tours. Il n'est certainement plus un jeune homme, car Zola prend bien soin de lui faire dire : "Alors je me tourne vers Péquinot, un ami de trente ans, qui me joue un tour pareil."<sup>40</sup> Un point très important est sa brutalité, sans doute accompagnée de jalousie:

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 201.

<sup>39</sup> Ibid., p. 138.

<sup>40</sup> Zola, Le Bouton de Rose, p. 281.



"Il y a vingt ans que je suis l'ami de Brochard, eh bien ! je n'ai pu encore m'habituer à ses violences. Il blesse tous mes sentiments d'homme bien élevé..."<sup>41</sup> Par ailleurs, nous ne pouvons même pas être certains qu'il aime sa jeune femme; il a plutôt l'impression d'être le propriétaire d'une jolie chose à laquelle il donne la plus grande importance car ce qui compte pour lui, c'est le fait que Valentine est encore vierge, ainsi qu'il le dit lorsqu'il confie Valentine à la garde de Ribalier avant de partir pour le Mans acheter des chapons : "Et assez causé. Je pars, je te laisse un dépôt sacré. Tu surveilleras ma femme, nuit et jour, et tu me la rendras... intacte, ou je romps avec toi. Nous vendrons, nous liquiderons..."<sup>42</sup> Pouvons-nous accepter que cet homme violent et jaloux aille abandonner sa femme au moment de sa nuit de noces, et la confier justement à un homme qui a la réputation d'un débauché détournant les femmes de leur devoir conjugal ? Il serait plus plausible de voir Ribalier faire ce qu'il propose à Brochard : "Dis donc, Brochard, et si j'allais au Mans acheter les chapons ?"<sup>43</sup> car ce n'est quand même pas une affaire de vie ou de mort. Bien sûr, si Brochard n'allait pas au Mans la nuit de son mariage, il n'y aurait pas de pièce de théâtre... Le caractère de Ribalier nous est présenté avec beaucoup plus de détails; nous savons par exemple qu'il pourrait être le père de Valentine : "Eh bien ! Je suis obligé de partir. Oh ! une absence d'un jour, je serai de retour demain lundi... Pendant ce temps, mon associé Ribalier vous tiendra lieu de père."<sup>44</sup> Sans doute à cause de son âge, Ribalier essaie d'avoir l'air toujours jeune : "Avec ça que Monsieur Ribalier se passerait de son lait de poule ! Il en avale un chaque soir depuis dix ans pour se tenir le teint frais."<sup>45</sup> Ce besoin de maintenir son aspect de jeunesse s'explique par le fait qu'il est un coureur de jupons : "Depuis que je passe mes vacances ici,

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 227.

<sup>42</sup> Ibid., p. 240.

<sup>43</sup> Ibid., p. 239.

<sup>44</sup> Ibid., p. 242.

<sup>45</sup> Ibid., p. 224.

toute la ville de Tours ne me parle que de vous. Monsieur Ribalier du Grand-Cerf, eh, eh ! il en a fait des victimes, et il en fait même encore !" <sup>46</sup> L'attitude de Ribalier tout au long de cette pièce semble être l'effet naturel de son caractère. En effet, s'il accepte, au début, de surveiller la femme de son ami, c'est parce qu'il la croit honnête; mais lorsqu'il en arrive à penser qu'elle a eu beaucoup d'aventures avant son mariage, il retrouve son caractère naturel; d'ailleurs, s'il est capable de plaire à cette jeune femme, n'est-ce pas une façon de se prouver à lui-même qu'il est encore jeune et qu'il a bien raison de prendre son lait de poule tous les soirs ? Le personnage de Valentine est, lui, assez ambigu; elle nous est d'abord présentée comme une jeune fille sérieuse, sage et obéissante, comme le montre ce que dit Brochard lorsqu'elle apprend que son mari doit partir en voyage au Mans afin d'y acheter des chapons : "Hein ? Comme c'est chaste, comme c'est bien élevé ! Oui mon ami... non mon ami... Un vrai mouton !" <sup>47</sup> Mais on va découvrir très vite que cette jeune fille est en fait une femme assez responsable d'elle même et capable de préparer une farce pour faire croire à Ribalier qu'elle est une fille à soldats. Si nous réfléchissons un tout petit peu, nous verrons que ce n'est pas là une attitude bien logique; en effet, si elle voulait que son mari lui fasse confiance, il suffirait qu'elle lui dise qu'elle est bien capable de se surveiller seule; il l'accepterait sans doute plus facilement que de devoir la confier à un vieux roquentin comme Ribalier; maintenant, toute la comédie qu'elle invente pour faire croire à celui-ci qu'elle a été la maîtresse de beaucoup de soldats ne s'adresse pas à la bonne personne; l'homme qui n'a pas confiance en elle est son mari, et on comprendrait mieux qu'elle veuille se venger sur lui; mais bien sûr la situation du vaudeville ne pourrait alors pas exister.

L'aspect de vaudeville auquel nous venons de faire référence se retrouve particulièrement dans les personnages secondaires qui ne sont en fait que des "utilités". En analysant un peu leur caractère, nous voyons qu'ils sont plus des "types" traditionnels que ces êtres de

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 226.

<sup>47</sup> Ibid., P. 241.

chair et de sang que Zola appelait de ses vœux. Ainsi, Putois est le type du serviteur dévoué, mais toujours prêt à trahir son maître pour un peu d'argent, après avoir protesté de son honnêteté.<sup>48</sup> M. Chamorin et sa femme n'ont vraiment rien de nouveau : il est l'éternel mari trompé, qui essaie de surprendre sa femme avec un amant dans tous les hôtels où ils passent :

La trahison d'Hortense a été pour moi un trait de lumière. J'ai vu là le doigt de la Providence, monsieur. Elle me trompait, je n'avais qu'à la surprendre, à plaider, à obtenir une séparation... C'était parfait, parfait, comprenez-vous ?<sup>49</sup>

Elle, de son côté, ne cesse de poursuivre tous les hommes : "J'ai voulu - ne vous moquez pas - j'ai voulu appuyer ma tête à votre épaule. Oh ! une seconde, rien qu'une petite seconde... Vous permettez ?"<sup>50</sup> On ne voit guère là-dedans quelque chose qui puisse faire avancer le théâtre, pas plus que les portraits des militaires, toujours prêts à boire et à faire des farces aux "bourgeois". Les personnages secondaires du Bouton de Rose sont donc une preuve supplémentaire de ce que nous avons noté à l'analyse des personnages principaux : voici une comédie construite selon les méthodes traditionnelles, et il n'est pas possible de dire que les caractères sont le produit d'un milieu : ils ne sont que des pions dont Zola joue de la même façon que tous les vaudevillistes.

## 2.2 - Personnages des Drames.

Notre précédente étude des situations nous a permis de mettre en évidence combien Zola a essayé de donner à ses drames un milieu qui apparaisse vraiment homogène, et il est bien possible que nous trouvions dans ces trois pièces des personnages qui soient vraiment en rapport avec ce milieu, des "êtres de chair et de sang". C'est ce que nous devons essayer de comprendre en analysant le caractère des personnages qu'elles nous présentent.

Si nous commençons notre analyse par le premier drame que Zola ait écrit, nous voyons bien qui est le personnage principal puisqu'elle

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 279

<sup>49</sup> Ibid., p. 229.

<sup>50</sup> Ibid., p. 273.

a donné son nom à l'oeuvre, Madeleine. C'est une jeune femme de vingt-cinq ans qui a un "passé"; on ne peut peut-être pas vraiment dire qu'elle a été prostituée dans sa jeunesse à Paris, mais il est au moins sûr qu'elle a eu plusieurs amants, et pas uniquement Jacques, le premier et Francis, le dernier, qui est devenu son mari :

Ce n'est pas le gros Gustave, bien sûr ?... Georges, peut-être ? Non ? ... Ah ! sans doute le petit blond, Julien Dupré ? Pas davantage ?... Bon ! C'est alors quelqu'un que je ne connais pas... Et tu ne vois plus les garçons que je viens de nommer ?<sup>51</sup>

Elle s'est mariée et elle essaie d'oublier son passé dont elle a horreur car elle aime vraiment l'homme qu'elle a épousé et avec qui elle a eu un enfant. Cependant, elle se sent toujours sous l'influence de ce passé qu'elle ne peut pas oublier et qui lui semble être un danger et une fatalité qui pèsent sur son "pauvre bonheur". Zola ne manque pas de nous la montrer essayant d'oublier cet obsédant passé qui se cache d'abord dans sa mémoire inconsciente avant de réapparaître sous la forme de témoins qui la détruiront :

Le passé d'une femme ne meurt jamais et revit tôt ou tard.<sup>52</sup>  
Mais voilà que le passé vient me retrouver et me menacer... On dit le passé est mort. Le passé ne meurt jamais.<sup>53</sup>  
Ah ! les souvenirs sont lâchés. Je les entends derrière moi qui me poursuivent.<sup>54</sup>

Voilà un personnage dont nous devons reconnaître l'unité et même le caractère naturaliste. Tout ce que Madeleine est, pense et fait est vraiment le résultat de la société dans laquelle elle a vécu; c'est d'ailleurs sans aucun doute à cause de la pureté dans laquelle elle a baigné dans la maison de sa belle-mère qu'elle ressent plus encore le poids de son remords et de sa honte d'avoir été une fille trop légère dans sa jeunesse : "J'ai rencontré sur le grand chemin mon passé de vice qui m'a rendue folle, et je retrouve ici la vertu qui m'achève."<sup>55</sup> En face de Madeleine, se trouvent les deux hommes les plus importants de

---

<sup>51</sup> Zola, *Madeleine*, p. 30.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 42.

sa vie. Commençons d'abord par Francis. C'est quelqu'un de très honnête et qui ne peut pas accepter le mensonge. Il connaît le passé de son épouse :

Je te le disais, rappelle-toi ! Ne m'épouse pas, aimons-nous comme cela, à quoi bon un autre lien ? Et toi tu me répondais que tu voulais m'emmener et m'aimer dans la maison de ta mère. Moi, je tremblais, je pensais qu'en restant ta maîtresse, si jamais je devenais indigne à tes yeux, tu pourrais me chasser et m'oublier. Et voilà qu'aujourd'hui je porte ton nom et que nous avons une petite fille. Tu ne peux plus me chasser... Ah ! J'ai été lâche de te céder !

- C'est moi qui ai voulu cela.<sup>56</sup>

Ce passé, il l'accepte parce qu'il pense qu'il est oublié, mort, mais il ne pourra pas supporter de le voir réapparaître dans la chambre d'auberge où il a fui avec Madeleine et qui est justement celle où elle a dormi avec Jacques, son ami, il y a trois ans; il va jusqu'à l'appeler misérable, alors qu'il l'aime toujours.<sup>57</sup> Il n'est qu'un pauvre homme qui, parce que son amour pour sa femme, pour la mère de son enfant, demeure la chose essentielle de sa vie, essaie de trouver la force de pardonner. Ce personnage n'est sans doute pas d'une grande originalité mais par son amour, par ses réactions contradictoires, qu'il cède à la colère soit qu'il trouve la force de se vaincre, apparaît profondément humain et très vrai; on peut le comparer à un des héros de drames bourgeois tels que Diderot les imaginait. En face de lui, son ami, Jacques, qui est aussi le premier amant de Madeleine. C'est un homme sans aucune pudeur, qui divise les femmes en deux catégories, les "maîtresses" dont on s'amuse et qu'on peut rejeter quand on en est fatigué, et d'autre part les épouses, qui doivent se conserver pures pour l'homme qui les choisira. C'est à cause de son indécatesse, de sa dureté, de son stupide entêtement à refuser qu'une femme de mauvaise vie puisse se ranger pour devenir l'épouse la plus sérieuse et la plus honnête que Madeleine ne pourra pas échapper à son passé; ainsi, il sait qu'elle est mariée mais quand il la rencontre dans cette auberge, il la traite toujours comme une fille de mauvaise vie : "Comme tu voudras, ma fille,

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 20.

<sup>57</sup> Ibid., p. 34.

je ne veux pas te faire du tort. J'ai attendu que personne ne fût plus là, et je me sauverai avant qu'il revienne..."<sup>58</sup> Bien que ce personnage soit, d'une façon générale, plutôt antipathique puisqu'il précipite le malheur de Madeleine, on doit aussi avouer que Zola en a une création très croyable, une sorte de bourgeois qui divise le monde en deux groupes et qui ne pense pas à la valeur de la vie des autres, s'en tenant une fois pour toute à sa vision du monde.

Dans le drame de Madeleine, les personnages secondaires peuvent se diviser en deux espèces. Il y a d'abord ceux qui sont les témoins du passé de Madeleine, tout juste présentés car ils ne font guère que passer, par hasard, au deuxième acte, comme Joseph, le garçon de l'auberge et Laurence, l'ancienne amie de Madeleine, devenue une mendiante rejetée de tout le monde et qui projette d'aller se prostituer à Paris plutôt que de supporter cette vie terrible. On ne peut certes pas dire que ces deux témoins aient un caractère bien précis, mais Zola a bien pris soin de nous les peindre par leurs traits essentiels. Ainsi, Joseph a la mémoire des garçons d'hôtel qui se souviennent toujours des clients qui sont venus s'aimer dans leur établissement.<sup>59</sup> Quant à Laurence, c'est la prostituée qui ne peut pas s'empêcher de venir pour rappeler son passé à une ancienne collègue désormais rangée : "Tu ne me tutoies plus, tu fais la fière... Est-ce parce que tu es bien nippée? Mais tu sais, ma fille, il y a des hauts et des bas dans l'existence."<sup>60</sup> Voilà donc des personnages secondaires, mais qui ont une sorte d'identité, due aux traits caractéristiques que Zola a rapidement mis en évidence. Les deux autres personnages secondaires, eux, sont beaucoup plus importants car ils représentent l'environnement familial de la jeune femme depuis qu'elle est mariée; ce sont Madame Hubert, sa belle-mère, et Véronique, une sorte de gouvernante. Toutes les deux sont profondément religieuses, mais interprètent différemment l'enseignement du christianisme. L'une parle de l'amour et l'autre de la justice et

---

<sup>58</sup> Ibid., p. 30.

<sup>59</sup> Ibid., p. 29.

<sup>60</sup> Ibid., p. 31.

on peut facilement imaginer laquelle aura le plus d'influence sur Madeleine déjà détruite par l'idée qu'elle est une mauvaise femme. Leur caractère est admirablement présenté par Zola dans le court dialogue suivant :

- Mme Hubert - Lisez-moi, si vous voulez, cette histoire de Jésus pardonnant à la femme de mauvaise vie.  
Véronique - Oui, Jésus pardonna. Mais la femme s'était repentie... Si vous pardonnez, c'est Dieu qui punira.<sup>61</sup>

Il faut maintenant que nous passions à l'étude des personnages du deuxième drame de Zola, Thérèse Raquin. Une fois encore, afin de faciliter notre analyse, nous nous pencherons d'abord vers les personnages principaux avant de nous tourner vers les personnages secondaires. Il est bien évident que le personnage le plus important, c'est Thérèse. Zola a mis la plus grande attention à nous présenter les détails qui permettront de mieux comprendre ses actes. Nous savons déjà qu'elle est la fille d'un officier français et d'une indigène d'Afrique du Nord, mais qu'elle a été élevée par Mme Raquin qui est sa tante : "Quand tu as épousé ta cousine Thérèse, il fallait bien me remettre au travail pour les enfants qui pouvaient arriver."<sup>62</sup> Ce mariage n'a d'ailleurs jamais été fondé sur un amour que Thérèse aurait pour son cousin; on a plutôt l'impression que la pauvre femme s'est trouvée forcée de devenir la garde malade de ce garçon dont le seul trait que Zola nous donne précisément est qu'il est souffreteux et toujours malade : "C'est une pauvre tête, mais elle me soigne à la perfection quand je suis malade. Maman lui a appris à faire des tisanes."<sup>63</sup> Orpheline, sacrifiée au bien-être d'un malade, nous comprenons bien pourquoi Thérèse semble avoir une personnalité très renfermée sur elle-même, qui aime rester silencieuse, ce qui fait que Camille la prend pour une demie-imbécile, une "pauvre tête" : "Je n'ai jamais compris comment fait ma femme pour rester si tranquille, sans bouger un doigt, pendant des heures. C'est énervant, quelqu'un qui est toujours dans la lune."<sup>64</sup> Mais il faut se

---

<sup>61</sup>Ibid., pp. 40-41.

<sup>62</sup>Zola, Thérèse Raquin, p. 53.

<sup>63</sup>Ibid., p. 55.

<sup>64</sup>Ibid., p. 54.

méfier de l'eau qui dort : Thérèse a dans son hérédité le sang de sa mère africaine, et nous la voyons bien, toute pleine d'ardeur, quand elle est seule avec son amant Laurent. :

Je t'aime, je t'ai aimé le jour où Camille t'a poussé dans la boutique, tu te souviens, lorsque vous vous êtes reconnus à votre administration... Je ne sais comment cela est arrivé. je suis fière, je suis emportée. J'ignore de quelle façon je t'aimais, je te haïssais plutôt. Ta vue m'irritait, me faisais souffrir. Dès que tu entraï, mes nerfs se tendaient à se rompre, et je cherchais cette souffrance, j'attendais ta venue.<sup>65</sup>

Zola nous montre clairement, ici, une femme dont l'amour n'est qu'une passion physiologique, un désir qui la fait souffrir physiquement. Thérèse est un personnage très bien construit, puisque son apparente indifférence est le produit de la famille dans laquelle elle doit vivre et que cette apparence donne encore plus de force à la passion qui la brûle intérieurement.

Laurent, objet de la passion enflammée de Thérèse, est un personnage veule et peu sympathique. On a l'impression que Thérèse l'a aimé parce qu'il semble un vrai mâle qui fait naître en elle des désirs qu'elle n'aurait pas imaginés auprès de son mari, et il est de plus le seul homme jeune dans ce milieu si étroit. En fait, on voit bien vite que Laurent est un paresseux et un incapable :

Le père Laurent avait des idées à lui; il voulait que je fusse avocat, pour plaider les continuel procès qu'il a avec ses voisins. Quand il a su que je mangeais l'argent des inscriptions à courir les ateliers, il m'a coupé les vivres (...) Ah ! que je l'ai regretté, ce diable d'atelier, dans les premiers temps, quand j'allais au bureau ! Il y avait un divan où j'ai dormi de grasses après-midi. Nous avons fait de jolies noces, va !<sup>66</sup>

Cet aspect jouisseur et paresseux se retrouve dans ce que Thérèse dit de lui, devant sa belle-mère, bien sûr :

Il est toujours ici. Il déjeune, il dîne. Vous lui passez les meilleurs morceaux. Laurent par ci, Laurent par là. Ça m'agace, voilà tout. (...) Il n'est pas si drôle, c'est un gourmand et un paresseux.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 60.

<sup>66</sup> Ibid., p. 55.

<sup>67</sup> Ibid., p. 57.



La dernière personne importante, dans cette pièce de théâtre, c'est Mme Raquin. On ne peut pas dire que son caractère, tel que nous le présente Zola, soit particulièrement nuancé. Il semble qu'elle soit essentiellement mère, et que cela explique tout le reste. Elle a pour son fils Camille une affection d'autant plus forte qu'il est faible et chétif, comme nous l'avons vu, et qu'elle a peur de le perdre : "Elle adorait cet enfant chétif qu'elle avait vingt fois disputé à la mort..."<sup>68</sup> Cet amour maternel, qui est pourtant un sentiment très louable, est la cause qui l'a amenée à sacrifier toutes les possibilités de bonheur de Thérèse dans cette vie. Pour cette raison, nous pouvons dire que les personnages principaux de ce drame ne sont ni tout à fait bons ni tout à fait mauvais, car ce qui est bon pour l'un est souvent mauvais pour l'autre.

Dans Thérèse Raquin, les personnages secondaires sont peu nombreux, et c'est peut-être la raison pour laquelle ils sont assez bien caractérisés. Il y a d'abord, bien sûr, la jeune Suzanne; elle est encore dans les rêves idéaux et romantiques de l'adolescence, ce qui s'exprime par l'amour qu'elle ressent pour celui qu'elle appelle le "prince bleu"; mais ce personnage n'est pas seulement naturel de fraîcheur, il est encore utile pour que Thérèse ressente inconsciemment le caractère mauvais de son infidélité et, plus tard, de sa passion qui la mène au crime. Les autres, Grivet et Michaud, sont de vieux petits-bourgeois mesquins, enfoncés dans leurs habitudes et leurs parties de dominos; ils donnent à Thérèse l'impression d'étouffer, tant elle se sent différente d'eux et obligée de supporter leur médiocrité satisfaite. Ce sont donc des figurants assez bien précisés, et qui ne font pas qu'apparaître pour disparaître ensuite. Leur conformisme et leurs idées terre-à-terre exaspèrent l'espèce de feu physique qui brûle le cœur de Thérèse.

Nous tenterons, pour terminer cette analyse des personnages, de voir comment se présentent ceux que nous trouvons dans le dernier drame composé par Zola, Renée. L'héroïne de cette pièce est, nous l'avons déjà noté en étudiant les situations, placée sous sa double hérédité

---

<sup>68</sup> Ibid., p. 59.

qui est aiguisée par les milieux dans lesquels elle vit successivement. Renée a été séduite, dans sa jeunesse, par un homme marié. C'est sans doute parce qu'elle ressemble à sa mère laquelle, d'après ce que nous a dit d'elle Béraud du Châtel, est une sorte d'hystérique. Ayant perdu l'honneur, elle accepte que son père la marie avec Saccard, qu'elle n'aime pas, afin de cacher sa honte.<sup>69</sup> Or, si elle accepte, si elle ne veut pas rester une femme perdue, c'est bien parce qu'elle possède en elle, indestructible, une sorte d'honneur instinctif. On le voit très bien lorsqu'elle refuse l'amour que Saccard finit par lui offrir; elle ne veut voir dans ses relations avec cet homme qu'elle méprise qu'un contrat, et rien de plus : "Votre femme, jamais ! ainsi, mon mari de nom seulement, nos existences complètement distinctes, une liberté absolue."<sup>70</sup> Renée est également excentrique, la façon dont elle s'habille le montre clairement<sup>71</sup>, de même que les relations qu'elle a avec Maxime, le fils de son mari, avant même qu'il ne devienne son amant : "Nous nous sommes tutoyés tout de suite. Je te prenais pour une grande soeur... Et plus tard, les bonnes parties !" <sup>72</sup> On peut dire après ce bref aperçu du caractère de Renée tel qu'il nous est présenté dans le drame, qu'elle semble bien être le personnage le plus achevé et en même temps le plus complexe de tous les drames de Zola. C'est qu'elle est véritablement un produit "expérimental", créé selon la méthode naturaliste, mais que Zola a pourtant réussi à faire d'elle une femme réelle et attachante, à la fois par son caractère réel et par ses origines. Le père de Renée, Béraud du Châtel est présenté comme une incarnation des valeurs morales de la grande bourgeoisie parisienne; il aime son honneur et il aime sans doute sa fille, puisqu'il accourt dès qu'elle semble avoir besoin d'aide<sup>73</sup>, mais son besoin de respectabilité l'amène à agir parfois de manière hypocrite, comme quand il achète Saccard pour cacher la faute de sa fille :

---

<sup>69</sup> Zola, Renée, p. 333.

<sup>70</sup> Ibid., p. 339.

<sup>71</sup> Ibid., p. 348.

<sup>72</sup> Ibid., p. 351.

<sup>73</sup> Ibid., pp. 365-368.

Je vous reconnaitrai, dans le contrat que dressera mon notaire, un apport de cinq cent mille francs. Je sais que vous n'avez rien. Vous toucherez les cinq-cent mille francs chez mon banquier, le lendemain du mariage.<sup>74</sup>

Le personnage de Saccard est, comme Renée, un personnage très complexe. C'est un homme du peuple, dont la pauvreté a longtemps empêché de mettre ses qualités d'homme d'affaires en action :

Oui, nous étions trois frères, et notre mère avait de l'orgueil pour nous (...) L'ainé s'est ouvert la route à coups de hache... Moi, après ma sortie du collège, j'ai vieilli rageusement à Marseille dans un emploi obscur. Le dimanche, lorsque je me promenais seul, je me sentais du génie. Ce n'était pas une envie basse, non ! C'était le sentiment très net d'une intelligence et d'une volonté.<sup>75</sup>

Grâce à son mariage avec Renée, Saccard a réussi, et il devrait être heureux; il est malheureusement tombé amoureux de cette femme qu'il a épousée sans avoir sur elle les droits d'un mari et il souffre parce que, d'après leur contrat, il est le seul homme qui ne pourra jamais intéresser Renée. On le voit pourtant escroquer les propriétés de sa femme, comme si ses activités d'homme d'affaires étaient complètement séparées de ses sentiments personnels... Ce Saccard a un fils d'un premier mariage, Maxime; ce jeune homme est étrange : nous avons déjà vu qu'il a commencé ses relations avec sa belle-mère comme "frère et soeur". Il aime à s'occuper des toilettes de Renée, choisissant pour elle les bijoux qu'elle doit porter avec telle ou telle robe. Ajoutons à cela qu'il proclame : "Je suis las des femmes. J'ai grandi dans leurs jupes. Elles m'assomment."<sup>76</sup> C'est justement par ce caractère faible et, il faut le dire, très féminin, que Maxime va pouvoir devenir l'amant de Renée qui, de son côté, porte de la haine à tous les hommes. Renée ne s'intéresse à lui justement que parce qu'il n'est pas vraiment un homme, et il s'intéresse à elle parce que, justement, elle apparaît refuser les hommes. Ainsi, les caractères vont commander l'apparition de ce sentiment fondé sur des goûts bizarres.

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 336.

<sup>75</sup> Ibid., p. 338.

<sup>76</sup> Ibid., p. 348.

On rencontre, bien sûr, des personnages secondaires dans ce drame, qui ont cependant un rôle dans l'action, et dont Zola a essayé comme dans ses autres pièces, de nous montrer les traits essentiels de caractère; ainsi, pour Larsonneau, ancien employeur de Saccard, dont l'intervention comme prête-nom permet l'achat des propriétés de Renée par son mari lui-même, nous montre les fausses flatteries d'un homme chez lequel on sent toute la jalousie pour ce Saccard qui a réussi, et qui montre une espèce de condescendance pour réprover l'action de cet homme : "Oh ! ils en valent aujourd'hui trois-cents mille; et, avec les prochaines expropriations, ils doubleront encore."<sup>77</sup> Nous rencontrons aussi mademoiselle Chuin, présente à toutes les étapes de la vie de Renée, que ce soit chez elle ou chez son mari. Or, cette personne est assez inquiétante car si elle semble, d'un côté, protéger les intérêts de Renée, de l'autre elle est plutôt quelqu'un qui essaie de faire le malheur de sa maîtresse : n'oublions pas que c'est elle qui avertit Saccard que Renée a un amant, alors qu'elle n'a aucune raison d'agir ainsi, si ce n'est pour obtenir de l'argent. Nous nous trouvons ici devant un type de personne assez répandu dans la vie réelle, qui n'a de plaisir qu'en faisant du mal aux autres, surtout si c'est, en plus, financièrement avantageux.

Il est un point très important à noter dans les trois drames de Zola que nous venons d'étudier du point de vue des personnages, c'est que tous nous présentent une héroïne qui se trouve opprimée, et en fin détruite moralement avant de l'être physiquement, par un milieu social représenté par les autres personnages. On peut déjà se demander pourquoi Zola doit choisir des femmes. C'est certainement parce que, selon les théories qui servent de base à sa doctrine naturaliste, les femmes sont des êtres nerveusement fragiles et, par conséquent, sont beaucoup plus sensibles que les hommes aux influences directes et indirectes dont elles peuvent être l'objet. Quoi qu'il en soit, parvenu à ce point, il faut admettre que les drames de Zola sont certainement plus "naturalistes" que ses comédies. L'étude des intrigues et du style nous permettra de trouver tous les éléments nécessaires à un jugement impartial.

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 345.

### Chapitre 3 :

#### Analyse Critique des Intrigues et du Style.

Les articles de critique dramatique que Zola a réunis dans le Naturalisme au Théâtre nous ont déjà permis de montrer que, pour lui, l'intrigue d'une pièce de théâtre n'a aucune importance en elle-même puisqu'elle doit être la conséquence des caractères des personnages et des situations données; ainsi, une bonne intrigue ne doit pas être le résultat du hasard ou une mécanique extérieure mise au point par le dramaturge, mais l'expression des données que nous venons d'analyser au chapitre précédent. Ces mêmes textes de critique nous ont expliqué que le style, dans une pièce de théâtre, devrait plutôt ressembler à la transcription d'un reportage, puisque l'auteur ne doit pas faire parler ses personnages selon son propre langage mais bien en fonction de leur milieu, de leur caractère. L'analyse que nous allons maintenant entreprendre devra se présenter selon le point de vue de la théorie de Zola afin de voir si, dans ses cinq pièces, il a d'abord fait naître son intrigue à partir du milieu et des personnages, puis si le style qu'il utilise est effectivement l'expression du caractère original de ses différents personnages.

#### 1 - Intrigues.

Avant de commencer à nous intéresser aux intrigues de ces cinq oeuvres dramatiques, nous allons essayer de préciser clairement quelle est la définition de ce concept tel que nous devons l'utiliser; cette intrigue se compose de trois éléments essentiels et enchaînés les uns aux autres : c'est d'abord l'exposition, qui nous présente l'état des faits au début de la pièce, puis c'est l'enchaînement des événements qui apparaissent pour faire avancer l'histoire, et c'est enfin le dénouement qui précise le nouvel état dans lequel se trouvera l'ensemble des personnages à la fin de la pièce. C'est donc de ce triple point de vue que nous allons successivement envisager les comédies puis les drames de Zola.

#### 1.1 - Intrigues des Comédies.

Les Héritiers Rabourdin, la première comédie de Zola, nous

présente l'exposition de la manière suivante. Dès la scène 1 du premier acte, l'auteur essaie de nous montrer le plus complètement possible les personnages et la situation dans laquelle ils se trouvent; cette présentation est remarquable en ce sens qu'elle est faite d'une manière naturelle, par une conversation entre Rabourdin et sa filleule Charlotte qui nous indique le problème auquel Rabourdin doit faire face :

Rabourdin - Alors, tu es sûre, Charlotte, la caisse est vide ?  
Charlotte, devant la caisse ouverte - Vide, mon parrain, tout à fait vide.<sup>1</sup>

C'est là certainement le noeud de la pièce car nous sommes le jour fixé pour que Rabourdin paye une ancienne dette à un commerçant nommé Isaac: "Ne ris pas Charlotte... Il faut absolument que je paie à ce Juif d'Isaac son ancienne note, cette armoire Louis XIII qu'il m'a vendue."<sup>2</sup> Il a des dettes, mais il n'a pas un sou chez lui, car toute sa fortune a été gaspillée par ses futurs héritiers :

Les gredins ! Ils ont tout pris, et ils veulent le reste ! Si, au dernier écu, je n'avais pas joué l'avarice, je n'aurais pas d'eux un morceau de pain, ni un verre d'eau... Ah ! s'ils se doutaient ! plus de petits plats, ma pauvre Charlotte, plus de cajoleries, plus de vieillesse heureuse ! Je ne serais plus que ce vieux filou de Rabourdin...<sup>3</sup>

La situation dans laquelle se trouve aujourd'hui Rabourdin apparaît donc particulièrement grave car il doit payer cette dette alors qu'il n'a pas d'argent. Au surplus, en essayant de trouver lequel de tous ses héritiers pourrait bien payer cette dette, il vérifie dans son cahier les cadeaux que les uns et les autres lui ont fait, ce qui est un moyen habile de nous présenter ces héritiers et de nous donner un aperçu de leur caractère et des relations qu'ils entretiennent les uns les autres, tout ceci en accord avec la situation de Rabourdin à ce moment précis.<sup>4</sup> Il faut pourtant admettre que le problème ne serait pas très grave si on ne voyait pas, aussitôt, arriver Dominique, le fiancé de Charlotte, qui a réussi à économiser trois cents francs pour pouvoir

---

<sup>1</sup>Zola, Les Héritiers Rabourdin, p. 137.

<sup>2</sup>Ibid., p. 138.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Ibid., pp. 139-140.

se marier. C'est cette arrivée qui va en effet créer le noeud. Charlotte qui ne s'attend pas à sa venue, va le présenter comme un autre neveu de Rabourdin car elle ne veut pas se fatiguer à donner des explications sur qui il est.<sup>5</sup> En présence de tous les héritiers, Isaac vient pour chercher son dû. Pour se tirer d'affaire, Rabourdin fait semblant d'avoir perdu la clef de son coffre, mais aucun des héritiers ne lui proposant d'avancer cette somme, Dominique, qui ne sait pas que l'ancien drapier est ruiné, donne son argent pour un emprunt provisoire : "Voici trois cents francs."<sup>6</sup> Sitôt qu'elle apprend cela, Charlotte commence à exprimer sa colère :

Tu es volé, là, comprends-tu ? J'aurais bien dû t'expliquer tout de suite. Mais il faudra qu'il retrouve les trois cents francs, jour de ma vie ! et je veux ma dot, mes trois mille francs, dès ce jour.<sup>7</sup>

Ainsi, ce qui nous a semblé n'être qu'une péripétie sans importance va être à l'origine du noeud le plus important de cette comédie : vexée que son parrain ait pris l'argent de Dominique, Charlotte décide qu'il va le lui rendre, avec sa dot qu'elle lui a confiée. Mais non seulement Rabourdin est incapable de rendre l'argent de Dominique, mais il a également déjà tout dépensé l'argent de la dot de Charlotte qui s'aperçoit alors qu'elle est volée :

Alors c'est fini, nous n'avons plus un sou. Les trois cents francs de Dominique, escamotés ! Les trois mille francs de ma tante, envolés ! Et vous pensez que je vais accepter cela tranquillement ! Non, par exemple, je mettrais plutôt le feu aux quatre coins de Senlis.<sup>8</sup>

Le noeud est donc là : comment Charlotte va-t-elle pouvoir récupérer son argent et celui de Dominique car, si elle ne l'a pas, elle ne pourra pas se marier ? Remarquons bien que le seul point où Zola paraît avoir un peu forcé la vérité, c'est d'avoir fait venir Dominique ce jour-là. Ce n'est pourtant pas un hasard absolument impossible et que nous ne pouvons qu'accepter comme réel. A partir de cela, le caractère dépensier

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 144.

<sup>6</sup> Ibid., p. 162.

<sup>7</sup> Ibid., p. 166.

<sup>8</sup> Ibid., p. 171.

de Rabourdin explique très bien qu'il n'ait pas conservé la dot de la jeune fille, tandis que l'amour de Charlotte pour Dominique est une bonne raison pour qu'elle utilise tous les moyens possibles de récupérer son argent.

Comme Rabourdin n'a pas d'argent, Charlotte imagine un guet-apens pour reprendre les sommes qu'il lui doit à ses héritiers; ce guet-apens est en parfait accord avec le point faible de tous ces héritiers, leur avidité : elle décide donc de forcer Rabourdin à faire semblant d'être à l'agonie, et d'amener les autres à tomber dans le piège; c'est pour cela qu'elle dit à Dominique : "Toi, tu vas courir chez les amis, les neveux, les nièces, et me les envoyer tout de suite. Tu leur diras que l'oncle Rabourdin est à l'agonie."<sup>9</sup> Les héritiers vont venir les uns après les autres et trouver Rabourdin qui leur joue cette comédie; il n'a pas pu refuser car il sait avoir très mal agi avec Charlotte. Chacun, dans l'espoir de voir son nom écrit sur le testament, est prêt à faire tous les cadeaux possibles au mourant : ne se rembourseront-ils pas sur l'héritage. Une des nièces, Mme Fiquet, achète une très belle pendule dont Rabourdin a envie depuis le premier acte<sup>10</sup> tandis que l'autre, Mme Vaussard, emprunte trois mille francs à Isaac, remboursables sur son futur héritage, et confie la somme à Charlotte qui lui a fait croire que celui qui paiera les funérailles héritera de tout.<sup>11</sup> Charlotte ainsi a pu retrouver l'argent de sa dot et Rabourdin a obtenu la pendule qu'il convoitait; restent les trois cents francs de Dominique. Charlotte trompe alors Chapuzot, le faux ami de Rabourdin qui, croyant hériter de la maison du moribond, lui confie trois cents francs pour les factures de la maison : "Voici les trois cent francs, cachez-les."<sup>12</sup>

Tout étant rentré dans l'ordre, le faux moribond peut alors ressusciter. Bien qu'ils soient tous très déçus que leur oncle et ami

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 172.

<sup>10</sup> Ibid., p. 162.

<sup>11</sup> Ibid., p. 207.

<sup>12</sup> Ibid., p. 216.



ne soit pas mort, tous les héritiers doivent faire semblant d'en être contents : "...un miracle nous rend un parent si tendrement aimé..."<sup>13</sup> Bien plus, les héritiers, qui savent maintenant qu'il n'y a plus aucun espoir de recevoir un jour l'héritage de Rabourdin qui est totalement ruiné, sont pourtant obligés de continuer à jouer la comédie de la pure affection car ils n'ont pas d'autre choix : si on savait Rabourdin ruiné, ils n'auraient plus aucune importance dans la ville de Senlis. Par ailleurs, s'ils se montrent méchants avec lui, il pourrait bien proclamer qu'il les déshérite, et ils seraient alors perdus. C'est ainsi que le dénouement est bien en accord avec la situation des héritiers; s'ils veulent continuer à pouvoir emprunter de l'argent ici et là, ils ont besoin de la caution de ce futur héritage. C'est, en plus, le reflet d'une situation sociale de bourgeois qui veulent sauver la face. Notons pourtant, dans le développement de cette intrigue, deux points de détails qui nous apparaissent assez invraisemblables. En premier lieu, lorsque Charlotte a décidé d'organiser son guet-apens, elle dit à Dominique d'aller chercher les héritiers, et ils arrivent tous très vite<sup>14</sup>; pourtant, le messager vient juste de paraître dans Senlis, et il ne connaît encore personne : comment peut-il connaître l'adresse de tout le monde ? En deuxième lieu, le docteur Mourgue, venu pour constater la maladie de Rabourdin, ne s'aperçoit pas qu'il s'agit d'une supercherie; si une telle ignorance apparaissait plausible dans le théâtre de Molière, on ne peut cependant nier que la médecine a fait de grands progrès à l'époque de Zola et qu'il est peu vraisemblable que le médecin soit si mauvais. Quoi qu'il en soit, ces deux petits défauts de l'intrigue des Héritiers Rabourdin n'ont pas grande importance quand on les compare avec l'ensemble, et il faut bien reconnaître que cette comédie présente une histoire plutôt en accord avec les théories de Zola puisque tout y est vraiment le résultat des caractères et des situations donnés.

Pour ce qui est du Bouton de Rose, la deuxième comédie de Zola,

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 215.

<sup>14</sup> Ibid., p. 173.

son exposition n'est pas moins intéressante. Une différence apparaît cependant immédiatement, c'est que l'auteur utilise des personnages secondaires pour présenter, à la scène 1 du premier acte, situations et personnages indispensables; ce sont en effet Putois et Françoise, les domestiques, qui sont chargés de faire pénétrer les spectateurs dans l'action : "En voilà la vraie noce ! Ah ! bien ! ils s'en donnent !... Dis donc, Putois, tu les entends ? Je parie que c'est M. Ribalier qui danse !" <sup>15</sup> Leur conversation exprime clairement la situation initiale de la pièce : nous sommes le jour du mariage de Brochard, associé de Ribalier à la direction de l'Hôtel du Grand-Cerf, comme nous le dit Françoise :

Oh ! ça n'arrive qu'une fois... Tiens, ils ont raison de se goberger ! Il serait beau que les maîtres du Grand-Cerf, le plus bel Hôtel de Tours, ne fissent pas sauter les casseroles et danser les violons le jour de leur mariage. Dis donc, Putois, c'est le tour de M. Ribalier. Maintenant que son associé, M. Brochard, a une femme, il va peut-être se décider, lui aussi. <sup>16</sup>

La situation étant esquissée, les spectateurs vont pouvoir mieux connaître les personnages et leurs relations réciproques; l'auteur se préoccupe de nous les montrer dès le début; ainsi, ce que dit Ribalier à la scène 3 du même acte,

Cette Valentine, elle est adorable! Brochard ne mérite guère une amour de femme pareil. Il y a vingt ans que je suis l'ami de Brochard, eh bien ! je n'ai pu encore m'habituer à ses violences : il blesse tous mes sentiments d'homme bien élevé. <sup>17</sup>

nous montre la beauté et la jeunesse de Valentine, l'âge et le caractère brutal de son mari, et nous fait deviner que Ribalier s'intéresserait bien à la jeune femme.

Cependant, les personnages étant posés, on ne voit toujours pas quel va être le noeud principal de cette oeuvre, d'autant qu'apparaît, pendant quatre scènes, de la scène 3 à la scène 7 de ce premier acte, un problème secondaire qui ne sera relié à l'action principale qu'au troisième acte, c'est celui des relations entre Chamorin, un des clients de l'hôtel, et Hortense, sa femme, qui est la maîtresse de Ribalier :

---

<sup>15</sup> Zola, Le Bouton de Rose, p. 223.

<sup>16</sup> Ibid., p. 224.

<sup>17</sup> Ibid., p. 227.



La trahison d'Hortence [c'est Chamorin qui parle] a été pour moi un trait de lumière. J'ai vu là le doigt de la Providence, monsieur. Elle me trompait, je n'avais qu'à la surprendre, à plaider, à obtenir une séparation... C'était parfait, parfait, comprenez-vous ?<sup>18</sup>

Nous nous demandons dès lors si Chamorin réussira à surprendre sa femme et avec qui. Il va falloir que nous attendions la scène 10, lors de la première apparition de Brochard, pour que le noeud soit enfin devant nous : Brochard doit quitter sa femme le jour de sa noce, "Je pars pour le Mans."<sup>19</sup> afin d'aller acheter les chapons nécessaires aux affaires de l'hôtel. Comme il est jaloux, il demande à Ribalier, son associé, de veiller sur la vertu de sa femme pendant qu'il est absent :

Brochard - ...Je te confie ma femme, Ribalier.

Ribalier - A moi ?

Brochard - Oui, à toi.

Ribalier, riant - A moi ? Tu plaisantes ? On ne confie pas des poules à un vieux renard de mon espèce. J'en ai trop croqué pour qu'on m'en donne en pension. J'aurais l'air d'une bête.<sup>20</sup>

Ribalier, qui se sait un coureur de jupons, veut refuser la proposition surtout qu'il s'intéresse déjà à la jeune femme, comme nous l'avons noté précédemment. Mais il finit, à contrecœur, par accepter la mission qui lui est confiée : "J'accepte"<sup>21</sup> dit-il, anéanti. Pendant cette conversation, Valentine, qui a écouté en cachette<sup>22</sup> n'est pas très contente, ainsi qu'elle le confie à Jules, un ami officier qui est aussi le neveu de Ribalier : "C'est mon gardien, il me surveille... Ah ! ils me regardent comme si je ne pouvais me garder moi-même. Je me vengerai de cela !" <sup>23</sup> Dès lors, le noeud est vraiment là : est-ce que Ribalier va réussir à veiller sur Valentine sans la croquer ? Qu'est-ce que va faire Valentine pour se venger ? Qu'est-ce qui va arriver au couple Chamorin / Hortense ?

Ainsi, l'exposition dure en fait pendant tout le premier acte, puisqu'il faut que nous attendions la dernière scène afin de connaître

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 229.

<sup>19</sup> Ibid., p. 237.

<sup>20</sup> Ibid., p. 238.

<sup>21</sup> Ibid., p. 239.

<sup>22</sup> Ibid., p. 240.

<sup>23</sup> Ibid., p. 244.

l'ensemble des problèmes constituant le noeud; c'est ici un moyen très malhabile, qui donne l'impression que la pièce ne commence jamais de façon nette. Pendant tout le premier acte, il ne s'est rien passé, on nous a seulement dit ce qu'il faut savoir pour pouvoir comprendre. Or, comme l'intrigue va sans doute être très compliquée, les fondements nécessaires en sont complexes et Zola, qui n'est pas vaudevilliste de métier, a beaucoup de mal à les donner de façons rapides. Nous pouvons donc provisoirement conclure que le premier acte du Bouton de Rose manque de vie et qu'il paraît long, avant que ne soient véritablement exposés les problèmes qu'il faudra dénouer. Cet acte confond, en fait, l'agitation et la vie, ce qui est un défaut par ailleurs très souvent dénoncé par Zola.

C'est avec le deuxième acte que l'action commence vraiment. Grâce à la complicité des soldats du 207<sup>ème</sup> qu'elle connaît depuis sa jeunesse, Valentine fait croire à Ribalier qui, tout en veillant sur elle, commence quand même à lui faire un peu la cour<sup>24</sup>, qu'elle a été la maîtresse de nombreux soldats :

Le lieutenant - Notre baiser me brûle encore les lèvres.

Ribalier (à part) - Les lèvres ! de mieux en mieux ! l'autre, ce n'était que les cheveux, au moins ! Mais elle connaît donc toute l'armée ?<sup>25</sup>

Le jeu de Valentine, destiné à aguicher Ribalier, ajouté à la certitude qu'il acquiert qu'elle est une femme facile, l'amène à boire. Dès qu'il est ivre, il change du tout au tout et, ayant une occasion, il lui propose directement d'aller la retrouver dans sa chambre pendant la nuit, tout en dénigrant son ami Brochard :

Ribalier - Lui ! le personnage le plus désagréable qu'on puisse rencontrer ! Je vous assure, ne nous gênons pas. Dites, vous avez peur quand il fait noir ?

Valentine - Oui, je vois des ombres.

Ribalier - Elle voit des ombres ! Est-elle drôle ! Eh bien, il faut laisser la porte de communication ouverte, cette nuit.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 248.

<sup>25</sup> Ibid., p. 259.

<sup>26</sup> Ibid., p. 268.

Nous sommes au sommet de l'histoire; nous savons que Valentine veut se venger, mais, en même temps, elle nous a prouvé qu'elle n'est pas une fille facile. Va-t-elle vraiment céder à Ribalier ? D'ailleurs, l'intrigue secondaire, entre Chamorin et Hortense, a évolué elle aussi. Jules, vieil ami de Valentine, est entré en contact avec Hortense, pour lui donner l'occasion de retrouver Ribalier cette nuit. Il a, de même, dit à Chamorin qu'il aura la possibilité de "pincer" Hortense.<sup>27</sup> La situation est celle d'un vaudeville où le grand problème est de savoir qui va coucher avec qui...

Au troisième acte, le quiproquo est complet. Ribalier croit avoir couché avec Valentine, et il raconte qu'il a été surpris par le mari :

J'ai filé par la porte de communication, et j'étais si troublé que je me suis jeté sur mon lit en essayant de ronfler fort pour détourner les soupçons... La pauvre chérie a dû avoir une explication et peut-être a-t-elle réussi à le dépister... Je suis dans les transes.<sup>28</sup>

Il a même oublié sa bague dans la chambre ! Quand Brochard revient vraiment du Mans, en colère parce qu'il y a manqué son affaire de chapons, Ribalier prend la colère pour lui : "Ouf ! j'ai compris : tout ceci s'adresse à moi."<sup>29</sup> Excité par Jules et Valentine, Ribalier n'en peut plus et finit par tout avouer à Brochard : "Vous savez tout, puisque vous nous avez surpris."<sup>30</sup> Brochard veut alors se battre en duel, et la comédie tourne au drame.

L'intrigue est passablement artificielle : il nous faut croire à de nombreuses interventions du hasard pour pouvoir l'accepter. Pour que Valentine ait l'occasion de se venger, il faut d'abord que Jules, qu'elle connaît depuis longtemps, soit un neveu de Ribalier puis que le jour où Brochard est absent, le 207<sup>ème</sup>, où elle ne compte que des amis, vienne dîner au Grand-Cerf. Il faut ensuite que Ribalier s'enivre à une vitesse extraordinaire, puisque Jules, pour achever le tout, réussisse à contacter, successivement et séparément, le couple des Chamorin, à

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 269.

<sup>28</sup> Ibid., p. 275.

<sup>29</sup> Ibid., p. 281.

<sup>30</sup> Ibid., p. 288.

faire entrer Hortense dans la chambre de Valentine et enfin à faire croire à Ribalier qu'Hortense est Valentine et que Chamorin est son ami Brochard... Il est nécessaire d'avoir beaucoup de bonne volonté afin d'accepter toutes ces conditions, et nous sommes très loin d'une intrigue qui soit le produit du caractère des personnages et du milieu dans lequel ils vivent.

Le dénouement apparaît tout aussi artificiel : c'est la bague que Ribalier a laissée dans la chambre de Valentine et que porte, au moment où elle s'en va, Hortense, qui va permettre de prouver qu'il n'a pas manqué à la parole donnée à Brochard :

Hortense, bas à Ribalier - Adieu, Camille... (Elle lui montre la bague qu'elle porte à son doigt.) Je la porterai en souvenir de vous.

Ribalier - Comment, vous avez ma bague ?... Qui vous l'a donnée ?  
Hortense - Vous, ingrat.<sup>31</sup>

Le noeud principal est donc dénoué : Ribalier n'a pas trahi Brochard, et le noeud secondaire l'est en même temps, puisque Chamorin a "pincé" sa femme. Pour que tout soit parfait, les chapons arrivent, et tout est bien qui finit bien :

Brochard - Oublions tout.

Ribalier - Honneur et prospérité au Grand-Cerf !<sup>32</sup>

Cette bague qui permet de tout arranger est un peu trop providentielle, on dirait la "croix de ma mère" qui arrange tout dans ces mélodrames si détestés de Zola. Où est enfin la vraisemblance de l'attitude de Brochard qu'on nous a montré comme un homme extrêmement violent ? En effet même s'il apparaît que Ribalier n'a pas couché avec Valentine, il en a tout de même eu l'intention, et on ne comprend pas que Brochard lui pardonne aussi facilement. Le Bouton de Rose apparaît donc comme une oeuvre où se retrouvent toutes les conventions de l'intrigue du vaudeville, avec de nombreuses maladresses prouvant bien que Zola manque de maîtrise; disons donc que, du point de vue de l'intrigue, cette comédie n'a rien qui soit peu ou prou naturaliste et que c'est, en fait, un assez mauvais vaudeville.

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 290.

<sup>32</sup> Ibid., p. 292.

## 1.2 Intrigues des Drames.

Si nous nous tournons maintenant vers les drames, nous devons commencer par la première oeuvre de ce genre que Zola a composée, qui est Madeleine. Le type de l'exposition est le même que celui que nous avons rencontré dans les Héritiers Rabourdin puisque nous voyons, dès la scène 1 du premier acte, Madeleine, l'héroïne. Grâce à une conversation simple et naturelle, nous voyons facilement quelle est la situation du début du drame :

Mme Hubert, penchée sur le berceau - Plus bas, Véronique, lisez plus bas. L'enfant dort. Voyez donc, Madeleine, elle respire avec une douceur de chérubin. Je suis une heureuse grand-mère, chère fille... C'est tout le portrait de mon fils. (Elle embrasse l'enfant et vient s'asseoir auprès de Madeleine.)

Madeleine - Neuf heures, et Francis ne revient pas.<sup>33</sup>

Nous nous trouvons, en apparence, devant une famille bourgeoise heureuse mais, déjà, nous sentons l'apparition du noeud, à cause de la réaction de Madeleine à la lecture de la Bible par Véronique :

Madeleine - Cette femme m'effraie... Elle n'a pas la bonté de la vieillesse. Je tremble presque, chaque soir, quand je la vois emporter ma fille.

Mme Hubert - Oh ! Madeleine... Elle a élevé Francis, elle adore la petite.

Madeleine - Oui, mais elle ne se plaît que dans les pensées de châ-timent. Son Dieu est sans pardon... Elle m'effraie.<sup>34</sup>

L'exposition ne sera vraiment complète que lorsque Francis sera rentré et qu'il annoncera l'arrivée de Jacques, un de ses vieux amis :

Francis - J'ai mangé avec un mort.

Madeleine - Avec un mort...

Francis - Avec mon vieil ami, mon frère, Jacques Gautier.

Madeleine, d'une voix étranglée - Jacques ! (Elle s'assoit.)<sup>35</sup>

Maintenant, tout est clair : nous savons qui sont tous les personnages, mais le noeud n'apparaît pas précisément. Nous avons pourtant l'occasion de nous poser des questions; Madeleine semble terrorisée par les paroles de Véronique : pourquoi ? Elle a une étrange réaction quand on parle de Jacques : pourquoi ? Quelle honte, quelle peur cache-t-elle dans son

---

<sup>33</sup> Zola, Madeleine, p. 12.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid., p. 15.

coeur ? Voilà une exposition plutôt rapide et assez vraisemblable. Il est pourtant étrange que Jacques, cru mort à la guerre, apparaisse si brusquement et sans raison logique. On peut pourtant accepter que, survivant de la bataille de Magenta, il vienne, aussitôt guéri de ses blessures, rendre visite à son meilleur ami; l'exposition est alors relativement satisfaisante d'un point de vue naturaliste.

Le noeud va apparaître aussitôt, puisque les scènes 4 et 5 du premier acte vont être l'occasion de présenter des informations de plus sur les personnages et tout particulièrement sur Madeleine. Francis et Jacques, par leur discussion, nous font comprendre que la jeune femme était la maîtresse de Francis avant de se marier avec lui, car il dit : "Jacques !... Il ne peut y avoir de secret entre nous. J'avais un aveu à te faire, et tu facilites cet aveu. J'ai épousé ma maîtresse, mon ami."<sup>36</sup> C'est peut-être là une première honte cachée de Madeleine, qui précise ensuite que Jacques a été son premier amant.<sup>37</sup> Elle ne peut pas supporter de devoir revoir cet homme , et elle veut tout fuir :

Madeleine, pleurant - Mon Dieu ! Mon Dieu ! notre fille... Ta mère veillera sur elle et c'est elle, au retour, qui la remettra dans nos bras.

Francis - Madeleine, je fais ce que tu veux, car il faut que tu oublies... Puisque tu crois que là est la guérison, partons, partons ensemble.<sup>38</sup>

Voilà le noeud : Madeleine a peur de revoir Jacques, son premier amant. Pourtant, on ne comprend pas très bien sa réaction : elle est mariée, elle aime son mari, elle a un enfant . C'est que le noeud est artificiel, fondé, nous l'avons déjà dit, sur la croyance à la théorie du docteur Lucas, l'imprégnation.<sup>39</sup> Zola veut donc nous prouver que cette théorie est correcte. Le noeud n'est donc pas vraiment un produit des caractères ni des milieux, mais de la thèse de Zola; on peut donc dire que ce drame est, de ce point de vue, plus une "pièce à thèse" qu'une oeuvre naturaliste selon les théories que nous avons précédemment dégagées.

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 17.

<sup>37</sup> Ibid., p. 19.

<sup>38</sup> Ibid., p. 21.

<sup>39</sup> Cf supra, pp. 81-82.



L'intrigue va alors consister à confronter Madeleine avec son passé, avec tant de violence qu'elle aura l'impression de ne pas pouvoir l'éviter. C'est ce qui va apparaître tout au long du deuxième acte : Madeleine et Francis sont venus dans une chambre d'auberge de campagne à trois lieues de Montpellier<sup>40</sup> et le hasard veut que cette chambre soit celle où elle a couché autrefois avec Jacques :

Je connais cette chambre. J'ai vu ces gravures, j'ai dormi sous des rideaux rouges pareils à ceux-ci... S'il faisait jour, j'aurais certainement reconnu cette maison. Les ténèbres déforment tout. Puis, j'ai la fièvre... J'étais en voyage, il y a quelques années... (Se redressant brusquement.) Mon Dieu, je me souviens.<sup>41</sup>

C'est ensuite Laurence, une ancienne amie devenue mendicante, qui vient lui rendre visite<sup>42</sup>, précédée de Jacques<sup>43</sup>. Elle trouve même l'inscription "je t'aime" qu'elle avait écrite de son doigt taché d'encre sur la table. Et le milieu, les gens, les choses, tout est le témoin d'un passé qu'elle ne peut plus fuir. Madeleine, obsédée de sa honte revenue en plein jour, devient presque folle et pense s'anéantir dans la mort. C'est Francis qui, une dernière fois, essaie de lui redonner du courage

Ecoute, allons passer la nuit à Montpellier, et demain retournons dans cette maison que nous n'aurions pas dû quitter, retournons près de ma mère. Elle sait tout, elle peut nous pardonner et nous calmer.<sup>44</sup>

Cette décision de retourner à la maison peut nous donner l'impression que tout s'arrangera peut-être.

Il faut remarquer que toutes les péripéties qui arrivent dans ce deuxième acte sont le résultat du hasard, et que ce hasard est vraiment extraordinaire, pour que tous les témoins du passé de Madeleine puissent ainsi être réunis de façon à lui prouver qu'elle ne peut pas échapper. D'ailleurs ces péripéties ne viennent pas du caractère des personnages : ce sont des actes ou des faits que l'auteur produit selon ses besoins, afin de prouver, par accumulation, l'exactitude

---

<sup>40</sup>Zola, Madeleine, p. 27.

<sup>41</sup>Ibid.

<sup>42</sup>Ibid., pp. 31-33.

<sup>43</sup>Ibid., p. 29.

<sup>44</sup>Ibid., p. 35.

de sa thèse : une femme ne peut pas échapper à l'emprise de son premier amant. De ce point de vue, la pièce est certainement "expérimentale", mais elle n'est en aucune façon naturaliste.

Le dénouement occupe le troisième acte tout entier. Quand elle arrive chez sa belle-mère, Madeleine, trompée par Véronique, croit que Mme Hubert refuse de lui accorder son pardon. Désespérée, elle se suicide et meurt dans les bras de son mari. Ce dénouement manque beaucoup de vraisemblance et de logique. En effet, on ne comprend pas très bien pourquoi Madeleine n'essaie pas de parler avec Mme Hubert au lieu de croire ce que lui dit Véronique, sans même penser qu'elle a une petite fille qui sera désormais orpheline. On ne comprend pas non plus quelle est la torture morale que le passé fait peser sur elle au point que elle doive se suicider, alors qu'elle a en fait tout pour être heureuse et que son mari, à défaut de sa belle-mère, est prêt à lui accorder son pardon. Mais Zola a besoin qu'elle meure pour prouver sa théorie de l'imprégnation. La mort de Madeleine n'est donc pas le résultat de la logique interne à la pièce et aux personnages, elle est le fait de Zola qui cherche une façon de prouver que l'imprégnation a véritablement des effets...

En plus de cette importante invraisemblance psychologique, on peut remarquer à tous les moments de l'intrigue, des impossibilités flagrantes, ce qu'il faut bien comprendre, c'est que si nous pouvons accepter l'idée que le hasard puisse jouer un rôle, il ne peut pas tout expliquer de façon systématique. Il suffit d'en donner un seul exemple pour comprendre que les personnages ne sont que des marionnettes que Zola manipule à son gré, en fonction de ce qu'il veut prouver. Au deuxième acte, Jacques arrive le premier dans l'auberge, avant Francis et Madeleine qui sont pourtant partis avant lui de chez Mme Hubert. Ceci est d'autant plus étrange que le couple avait une voiture à sa disposition, ce qui n'est pas le cas pour lui. On a l'impression que Zola le prend et va le poser ailleurs comme une pièce d'échecs, sans aucun souci de vraisemblance. Tout le reste des événements présente ce même aspect, même celui à l'origine du dénouement... Que nous sommes éloignés des théories naturalistes que Zola allait définir quelques années après avoir composé Madeleine !

Nous analyserons maintenant les aspects essentiels de l'intrigue dans Thérèse Raquin. L'exposition de la situation et des sentiments des personnages y est faite tout au long du premier acte et commence, dans la scène 1, par nous montrer d'abord les quatre personnages importants, Camille, Thérèse, Mme Raquin et Laurent. La famille Raquin est présentée très simplement, au cours d'une discussion banale; alors que Camille se plaint d'être obligé de vivre à Paris, Mme Raquin lui répond :

Mon pauvre Camille, tu n'es jamais content. J'ai fait pour le mieux. C'est toi qui a voulu venir à Paris pour être commis. Et quand tu as épousé ta cousine Thérèse, il fallait bien se mettre au travail pour les enfants qui pouvaient arriver.<sup>45</sup>

Lorsque se termine la scène 4, nous pouvons juger l'exposition achevée puisque nous avons appris quelle est l'origine de Thérèse<sup>46</sup> et qu'elle semble, comme le remarque Mme Raquin détester Laurent :

Camille, gronde-la. Elle ne peut pas le souffrir. Il s'en est bien aperçu, il me l'a dit... C'est désagréable... (A Thérèse.) Je n'entends pas que tu te mettes en travers de mes amitiés. Qu'est-ce que tu as donc à lui reprocher?<sup>47</sup>

Pourtant, nous ne pouvons pas encore voir quel sera le noeud car si Zola nous a montré avec précision l'atmosphère mesquine et oppressante de cette famille pour Thérèse, on ne voit pas qu'il y ait un problème précis.

L'exposition est complétée et, on peut le dire, transformée dans la scène 5, où nous apprenons que Thérèse est, en fait, la maîtresse de Laurent : "Nulle part nous ne serions aussi cachés... Est-ce qu'on peut supposer que nous nous aimons ? Est-ce qu'on viendrait jamais nous chercher dans cette chambre ?"<sup>48</sup> A cause de ce qui nous est dit ici, nous pouvons, nous souvenant des quatre premières scènes de l'acte, les voir sous un autre éclairage, avec plus de profondeur, comme quand Thérèse dit à son amant :

Mais toi, toi, mon Laurent... Je t'aime, je t'ai aimé le premier

---

<sup>45</sup> Zola, Thérèse Raquin, p. 53.

<sup>46</sup> Ibid., p. 54.

<sup>47</sup> Ibid., p. 57.

<sup>48</sup> Ibid., p. 58.

jour où Camille t'a poussé dans la boutique (...) Je ne sais pas comment cela est arrivé (...) Quand tu peignais, malgré mes sourdes révoltes, j'étais là, clouée à tes pieds.<sup>49</sup>

Pourtant, cette précision essentielle, une fois donnée, ne nous permet toujours pas de voir quel est le noeud, puisque cet adultère dure déjà depuis longtemps. Il est vrai que les deux amants expriment leur besoin de se voir plus librement, ce qui fera certainement apparaître les problèmes :

Laurent, se séparant d'elle, d'une voix plus basse - Si tu étais veuve, pourtant...  
Thérèse, rêveuse - nous nous marierions, nous ne craindrions plus rien, nous réaliserions notre rêve.<sup>50</sup>

Ce ne sont peut-être que des paroles sans importance, mais il faut pourtant remarquer que Thérèse, restée seule, va rêver un peu et se répéter le mot "veuve"<sup>51</sup>, tandis que dans la conversation avec les amis de la famille, on parle des meurtriers qui ne sont pas arrêtés par la police.

Comme nous nous en rendons bien compte, nous nous trouvons devant une exposition et un noeud qui semblent être très particuliers, puisque tout semble dépendre de l'évocation d'une atmosphère à la fois étouffante et banale qui rend les sentiments des personnages plus aigus. Par ailleurs, l'intérêt ressenti par les spectateurs vient de l'intuition confuse que de tout cela va sortir un drame; on ne sait pas, bien sûr, ce que sera ce drame, même si on croit pouvoir prévoir le meurtre du mari par les deux amants. Il est donc remarquable de voir ici un noeud qui n'est pas précis mais qui fait naître la tension car, quoi qu'il arrive, cet événement semble être en gestation dans l'atmosphère donnée dès le début de la pièce.

Dès le début du deuxième acte, nous apprenons, au cours d'une conversation aussi banale que celle que Zola a présentée au premier acte, que Camille est mort noyé. Ainsi, cette mort qui s'est passée entre les deux actes n'est pas une partie de l'intrigue, mais elle semble

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 60.

<sup>50</sup> Ibid., p. 61.

<sup>51</sup> Ibid.

plutôt la dernière partie de l'exposition. Le noeud est donc, à partir de là, vraiment précisé : que va-t-il arriver aux meurtriers, est-ce qu'ils vont pouvoir enfin vivre heureux comme ils l'espéraient ? En fait, bien qu'une année se soit écoulée depuis la mort de Camille<sup>52</sup>, les meurtriers doivent continuer de faire semblant d'être indifférents l'un à l'autre; cette fausse indifférence est encore plus oppressante car on va bien vite apprendre que Laurent comme Thérèse, derrière leur fausse indifférence, derrière leur faux deuil, sont en proie à une sorte d'angoisse qui ressemble un peu à du remords, comme le dit Mme Raquin lorsqu'elle raconte : "Oui... une nuit je l'entendis pousser des cris étouffés, j'accourrus... Elle ne me reconnaissait pas, elle balbutiait..."<sup>53</sup> Enfin, quand tout le monde décide qu'il faut marier Laurent et Thérèse qui sont ainsi parvenus à leur but, on voit que cette réussite est bien le produit de l'atmosphère et des personnages. Notre intérêt est une nouvelle fois déplacé ou plutôt précisé parce que le problème est de savoir comment les deux meurtriers, torturés par leurs angoisses, vont pouvoir enfin être heureux. Le jour de leur mariage, au troisième acte, nous voyons que cela ne les sauvera pas, mais qu'au contraire ils n'ont fait qu'ajouter leurs deux peurs l'une à l'autre, tant et si bien qu'ils ne peuvent plus le supporter : "pourquoi lâches tu les souvenirs ? Je les écoute malgré moi dans ma tête et dans la tienne, et la cruelle histoire se déroule... Tais-toi !" <sup>54</sup> La folie semble les guetter, et ils oublient le danger qu'il y a à ce qu'on sache qu'ils ont tué Camille. Madame Raquin les entend et, sous le choc, tombe paralysée.

Pendant tout le dernier acte, l'intrigue semble aller vers son dénouement sans qu'il y ait vraiment de péripéties. L'espèce de remords des meurtriers s'ajoute à la peur née de la présence muette de Madame Raquin qui peut peut-être un jour faire connaître la vérité; ils en deviennent presque fous, se disputant, se déchirant, et l'intensité de la tension les amène à ne plus se supporter. Le dénouement arrive

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 77.

<sup>53</sup> Ibid., p. 86.

<sup>54</sup> Ibid., p. 103.

lorsque la vieille dame est soudain guéri et qu'ils se suicident pour échapper à eux-mêmes, échapper l'un à l'autre, échapper aux autres. Ce dénouement est apparemment la suite logique de toute l'évolution des deux héros au long de la pièce, depuis leur crime. Nous nous trouvons donc devant une oeuvre qui, d'une manière générale, est assez conforme aux théories que Zola a élaborées à propos du drame puisque c'est l'atmosphère, le milieu, ajouté à leur caractère, qui fait naître intrigue et drame de l'intérieur.

Nous pouvons cependant noter quelques points faibles dans le déroulement de cette oeuvre, montrant que Zola n'a pas été capable de s'y libérer complètement de certaines conventions du théâtre. En premier lieu, l'usage de l'aparté que fait Zola est parfois peu vraisemblable, comme quand, au deuxième acte, Thérèse et Laurent parlent de leur crime dans une pièce qui est pleine de monde<sup>55</sup> : peu de meurtriers seraient assez bêtes pour agir ainsi. Ensuite, la violente angoisse qui apparaît le jour du mariage de Thérèse et Laurent apparaît un peu exagérée : le meurtre a été commis depuis un an, et il semblerait naturel que les remords soient estompés, d'autant que les amants ont enfin l'occasion de s'aimer librement, ce qui était leur but depuis toujours. Les angoisses avant le mariage sont bien plus logiques car elles ont pu naître de la peur d'avoir tué Camille pour rien.. En troisième lieu, on peut se demander pourquoi Mme Raquin doit venir, au milieu de la nuit, dans la chambre nuptiale, ce qui ne se fait guère : c'est que Zola a besoin qu'elle apprenne la vérité, afin qu'elle tombe paralysée. Enfin, la guérison subite de la vieille dame à la fin du dernier acte nous montre encore une fois le "doigt" de l'auteur : il est médicalement impossible qu'elle soit soudain guérie, ainsi, juste pour forcer, par sa guérison, les deux meurtriers au suicide. Quoi qu'il en soit, Thérèse Raquin est, malgré ces imperfections, un assez bon exemple de drame où intrigue et dénouement ne sont pas le produit d'éléments extérieurs, mais bien le résultat d'une logique interne au milieu et à la psychologie des personnages qui nous sont présentés.

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 85.

Si nous nous intéressons maintenant à l'exposition dans Renée, nous pouvons d'abord noter que le premier acte tout entier est fait pour nous préparer à connaître certains des personnages principaux et à voir quelles sont leurs origines familiales et sociales. Ainsi, nous savons tout de suite que nous sommes dans une vieille famille, celle de Béraud du Châtel, où le respect de l'honneur est très important :

Cette maison a été bâtie il y a deux siècles, par un Béraud du Châtel, membre du Parlement. Tous nos aïeux y sont nés, j'y suis né moi-même, et vous y êtes née, ma fille...<sup>56</sup>

Il apparaît ensuite que Renée, la fille de Béraud du Châtel, s'est déshonorée en se donnant à un homme, et que c'est ce scandaleux problème que doit résoudre son père; mais ce qui est important, c'est de bien montrer les causes de cette action de Renée :

(...) j'ai su qu'il y avait des vices dans cette famille, tout un détraquement cérébral; et depuis ce temps, j'ai pardonné, en comprenant que votre mère était une malade.<sup>57</sup>

Tout ceci nous montre bien que c'est l'hérédité de Renée qui est la cause du problème : "... Et l'homme est venu, et vous vous êtes donnée, comme une fille ! Tiens ! malheureuse, tu es du sang de ta mère !" <sup>58</sup>

Cette exposition ne semble cependant pas nous permettre de voir quel sera le noeud de l'histoire car nous apprenons très vite que Mlle Chuin la gouvernante de Renée, a trouvé un homme pauvre, Saccard, qui veut bien épouser Renée en prétendant devant Béraud du Châtel qu'il est le séducteur <sup>59</sup> : dans un entretien entre Renée et Saccard, on nous précise l'origine de paysan pauvre de Saccard et son ambition d'être puissant, puis que Renée exige un mariage blanc, même si Saccard lui propose de l'aimer vraiment. <sup>60</sup> L'acte ainsi se termine sans que les spectateurs sachent vraiment quel est le noeud. Pourtant, il semble bien que l'exposition soit plutôt psychologique, un peu comme celle que nous avons rencontrée dans Thérèse Raquin : nous avons devant nous une jeune femme dont l'hérédité est dangereuse à cause de sa mère, qui fait un mariage

---

<sup>56</sup> Zola, Renée, p. 331.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid., p. 332.

<sup>59</sup> Ibid., pp. 334-335.

<sup>60</sup> Ibid., p. 339.

blanc avec un homme ambitieux qui semble prêt à l'aimer; le noeud, c'est ce qu'il peut advenir de cette situation peu ordinaire: on peut dès lors juger que l'exposition est assez conforme aux principes du drame naturaliste. Si elle nous présente à l'évidence une situation de crise rien n'apparaît invraisemblable dans les actes des personnages : ce qui nous est montré est réellement le résultat de la classe sociale et du caractère des grands bourgeois qu'on nous montre.

Lorsqu'alors va commencer le deuxième acte, il peut nous sembler que rien n'a changé dans la situation, sauf que Saccard est devenu très riche.<sup>61</sup> Pourtant, Renée apparaît comme luttant contre quelque chose qui est en elle, et nous avons bien l'impression que c'est le "sang de sa mère" qui lutte avec celui de son père. Ainsi, de façon presque imperceptible, le noeud se précise peu à peu, surtout quand nous remarquons les relations trop intimes qui existent entre Renée et Maxime, le fils de Saccard, que nous ne connaissons pas au premier acte. Le noeud apparaîtra alors de façon très naturelle quand Saccard, voyant avant tout l'intérêt de ses affaires, voudrait marier Maxime avec une jeune Suédoise très riche; la réaction de refus de Renée, très violente<sup>62</sup> nous fait comprendre que son affection pour Maxime est sans aucun doute un amour très fort contre lequel elle essaie de lutter; c'est ce qui nous est précisé par l'entretien de Renée avec son père, à l'acte III :

Béraud - De qui parles-tu ? Qui aimes-tu ?... Achève.

Renée - Non, non, une abomination, un cauchemar qui ne peut pas être. L'horreur en glacerait mes lèvres... Je n'aime personne, entendez-vous, personne ?<sup>63</sup>

Saccard, lui, continue à aimer Renée, et il pense qu'il pourra vaincre son orgueil en se servant des dettes qu'elle a faites, mais en vain.<sup>64</sup> Comme nous le voyons, la tension devient de plus en plus forte, non pas entre les personnages, mais à l'intérieur d'eux-mêmes, en liaison

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 351.

<sup>62</sup> Ibid., p. 354.

<sup>63</sup> Ibid., p. 367.

<sup>64</sup> Ibid., p. 361.



avec les bases psychologiques qui nous ont été données au premier acte. L'intrigue est donc dans le coeur des personnages, tandis que les actions que nous suivons en sont à la fois la cause et la conséquence.

Renée, pour essayer de se vaincre, semble vouloir changer d'avis et inciter Maxime à se marier avec la jeune Suédoise :

Attends, Maxime... Je voulais te donner un conseil. Elle est charmante, cette demoiselle Ellen; elle m'a complètement séduite. Si tu m'en crois, tu l'épouseras.<sup>65</sup>

Mais elle est bientôt envahie par la passion qui lui fait oublier ses bonnes résolutions :

Elle n'est plus là, n'est-ce pas ? Tu l'as mise à la porte ? Jure que tu ne la reverras jamais, jamais ! Mon Dieu, j'ai cru que je pourrais, et je ne peux pas, je ne peux pas !... (dans un long sanglot) Je t'aime !<sup>66</sup>

L'hérédité de Renée a été la plus forte, et elle devient la maîtresse de Maxime.

Cependant, Saccard qui aime de plus en plus sa femme, lui fait une nouvelle déclaration d'amour, mais elle le refuse, comme au premier acte. Mlle Chuin, qui espère recevoir de lui quelque argent, lui apprend que Renée a un amant, sans lui dire le nom de cet homme. Il devient, lui aussi, fou de jalousie et veut tuer l'homme qui a réussi à trouver le moyen d'être aimé de Renée. Dans une telle situation, qui demeure toujours le résultat des passions des personnages, les conflits sont très violents, car nous nous demandons comment Renée va poursuivre sa relation adultère et même presque incestueuse (elle est dans la position de Phèdre, mais en plus grave, puisque l'inceste est consommé) alors que son mari la poursuit de son amour et de sa jalousie.

Les passions sont exacerbées, et le dénouement approche. Renée a décidé de fuir avec Maxime, qui n'en a pas très envie, mais elle le force, comme si elle était l'homme dans cet étrange couple. Elle a vendu les terrains qui lui appartiennent afin d'avoir de l'argent, et elle refuse de donner une somme de dix-mille francs à Mlle Chuin qui, pour se venger, avertit Saccard que l'amant de Renée est dans sa chambre. Saccard arrive, armé d'un pistolet, et trouve son fils Maxime. Renée,

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 368.

<sup>66</sup> Ibid., p. 374.

comprenant qu'elle n'a plus d'espoir d'être heureuse, dégoûtée d'elle-même, se suicide; une fois encore, un drame de Zola se termine par le suicide de l'héroïne. Si nous regardons les raisons profondes de ce dénouement, nous pouvons accepter qu'il est amené de façon très normale par les problèmes qui torturent la psychologie des personnages principaux, Renée et Maxime; une fois encore, nous pouvons admirer Zola d'avoir, sur le point de vue de l'intrigue, su composer un drame complètement en accord avec ses théories.

Nous devons pourtant ici insister sur le rôle joué, pendant tout le déroulement de ce drame, par Mlle Chuin. Elle semble en fait n'être qu'une domestique qui, au début ne veut qu'aider sa maîtresse mais finit par la trahir par amour de l'argent. Elle est pourtant un personnage essentiel : c'est elle qui a pris contact avec Saccard pour qu'il épouse Renée; ceci n'est sans doute pas invraisemblable, mais quand on s'aperçoit que c'est encore elle qui fait naître la jalousie de Saccard en lui apprenant que Renée a un amant, puis qu'elle est la véritable cause du dénouement - c'est-à-dire de la mort de Renée - on peut se demander alors si elle n'est pas la représentante de Zola qui a besoin d'elle pour achever son histoire. C'est là un petit défaut, mais il n'empêche pas que la base de ce drame demeure les passions des personnages; Mlle Chuin permet que ces passions deviennent intrigue et dénouement; d'ailleurs ce qu'elle fait est loin d'être, psychologiquement, invraisemblable. Nous dirons tout simplement que Mlle Chuin est le personnage qui aide l'auteur à résoudre le problème du dénouement, mais sans que cela soit vraiment une faute par rapport à la théorie naturaliste du théâtre. Nous pouvons sans doute conclure que Renée est, plus encore que Thérèse Raquin, un bon exemple d'intrigue de drame naturaliste.

## 2 - Style.

Si le caractère plus ou moins naturaliste des intrigues que nous venons d'analyser semble bien être dépendant de leur relation logique avec les caractères et les situations des personnages, nous ne pouvons pas oublier que le caractère particulier du théâtre est d'être fait de paroles : cela veut dire que tout doit finalement s'appuyer sur ce que disent les personnages et qu'en conséquence, la manière dont

ils s'expriment joue un très grand rôle dans la vérité de l'oeuvre. C'est bien ce que Zola affirmait lorsqu'il se moquait, comme nous l'avons vu, de ces bergères conventionnelles qui viennent sur la scène en disant :

Nous sommes les bergères  
Vives et légères.<sup>67</sup>

Ainsi, pour achever notre étude permettant de juger complètement de la valeur naturaliste de son théâtre, il est important de voir si le style qu'il utilise pour faire parler ses personnages correspond bien à leur psychologie et à leur situation sociale.

### 2.1 - Caractérisations.

D'une manière générale, il semble que les personnages qui sont les plus faciles à caractériser soient ceux qui viennent des classes populaires, car leur langage est parfois mélangé à des expressions familières. C'est le cas, naturellement, des domestiques, comme on le voit bien dans ce que dit Putois, le valet de Ribalier dans Le Bouton de Rose : "Hein ? Monsieur en a sa claque ?"<sup>68</sup> ou dans la manière dont Joseph dit qu'il va trouver une chambre pour les voyageurs qui arrivent à l'auberge, dans Madeleine : "Je vais les caser."<sup>69</sup> Ce type de langage est aussi très utile à Zola pour permettre de faire sentir les différences sociales; l'exemple le plus typique que l'on puisse trouver, c'est sans doute l'opposition qui apparaît entre la manière dont les officiers font la cour à Valentine, dans le Bouton de Rose, et celle utilisée par le sergent qui lui dit : "Ecoute, ma poule... C'est pour s'entendre... Pour convenir de ses mouvements. Tu racontes que ton mari n'est pas à la cambuse ?"<sup>70</sup> Sans que son parler soit vulgaire, Charlotte dans les Héritiers Rabourdin, parle d'une façon très naturelle avec son fiancé Dominique, lorsqu'elle évoque leurs souvenirs d'enfance :

Et le jour où nous avons emmené la Noiraude, la jument du moulin. Nous sommes allés sur la grand'route, tout loin. A la montée, tu te rappelles, quand tu m'as laissée seule sur la Noiraude, voilà

---

<sup>67</sup> Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 196.

<sup>68</sup> Zola, Le Bouton de Rose, p. 225.

<sup>69</sup> Zola, Madeleine, p. 26.

<sup>70</sup> Zola, Le Bouton de Rose, p. 260.

que je lui donne des coups de talon dans le ventre et qu'elle part comme une dératée.<sup>71</sup>

L'influence des classes sociales est aussi montrée d'une manière très simple par la façon de parler des personnages principaux. Prenons par exemple le cas de Laurent et de Camille dans Thérèse Raquin : ce sont des petits-bourgeois, des employés, et leur langage est encore émaillé d'expressions populaires; tandis que Camille, parlant de sa santé, remarque "J'ai un estomac de quatre sous"<sup>72</sup> Laurent, qui nous raconte les difficultés de sa vie quand il essayait de devenir peintre dit "Je crevais la faim."<sup>73</sup> C'est une grande différence avec la manière de parler de Béraud du Châtel, un grand bourgeois, dans Renée, qui va toujours essayer d'être calme et poli :

Je vous demande pardon de mon emportement, monsieur. Je m'étais bien permis de garder mon sang-froid. Ce n'est pas vous qui m'appartenez, c'est moi qui vous appartiens, puisque je suis à votre discrétion. Vous êtes ici pour m'offrir une transaction devenue nécessaire. Transigeons, monsieur...<sup>74</sup>

De même, dans le même drame, Saccard exprime clairement ses qualités d'homme d'affaires lorsqu'il affirme :

Un million à Bordeaux... Huit cent mille francs à Roubaix... Deux millions à la société du Crédit Parisien... Ah ! Larsonneau, la baisse s'est produite sur le marché de Vienne. Nous sommes les maîtres, aujourd'hui... Qu'est-ce donc . Les entrepreneurs du quartier de Chaillot demandent du temps. Mais jamais ! Nous les tenons, il faut qu'ils marchent...<sup>75</sup>

Ce ne sont pas seulement les origines sociales qui sont ainsi suggérées par la façon de parler des personnages, ce sont aussi leur caractère personnel, leur psychologie profonde. Ainsi, Véronique, la vieille servante protestante de Madeleine, aime parler d'une manière très biblique : "Vous n'avez pas le droit à la colère, humiliez-vous, n'irritez pas le ciel davantage."<sup>76</sup> Nous voyons ainsi facilement la

---

<sup>71</sup>Zola, Les Héritiers Rabourdin, p. 143.

<sup>72</sup>Zola, Thérèse Raquin, P. 52.

<sup>73</sup>Ibid., p. 55.

<sup>74</sup>Zola, Renée, p. 335.

<sup>75</sup>Ibid., p. 344.

<sup>76</sup>Zola, Madeleine, p. 41.

faiblesse de Maxime, dans Renée, "Je t'en prie, attends encore, Tu abuses, car tu sais qu'au fond je suis faible. Je me lasse, je me donne..."<sup>77</sup> ou encore la violence de Brochard dans Le Bouton de Rose, "Je couperai les oreilles à tous ceux qui riront."<sup>78</sup> ou encore "Je vous coupe les oreilles si vous continuez."<sup>79</sup> La répétition de la même expression faite par ce personnage-en peu de temps est une preuve de plus de son caractère emporté.

La manière de parler des personnages, en plus de leur caractère, est également utile pour nous permettre de nous rendre compte de leur sentiment au moment précis où ils parlent. On voit par exemple, au début de Renée, Béraud du Châtel faire des reproches à sa fille; comme il se laisse emporter par la colère, il passe brutalement du vouvoiement au tutoiement :

A mesure que vous deveniez femme, jecroyais la voir renaître, dans son charme et sa folie. Puis, c'était des joies, les jours où je reconnaissais mon sang, à un geste, à un mot... Je me suis rassuré, vous étiez très raisonnable et très fière... Et l'homme est venu, et vous vous êtes donnée comme une fille !...<sup>80</sup> (Violemment.) Tiens ! malheureuse, tu es du sang de ta mère !

L'affolement et la souffrance de Madeleine sont très bien exprimés par des phrases très courtes, au rythme haché :

Qui te parle de souffrance ! Est-ce que tu aurais peur de souffrir  
S'il ne s'agissait que de souffrir, je resterais, je souffrirais,  
je lutterais... Je meurs parce que je suis de trop.<sup>81</sup>

Le même rythme se retrouve aussi dans Thérèse Raquin, quand l'héroïne devient folle de peur et de remords :

Pardonnez-moi... Les larmes m'étouffent... Je suis une misérable...  
Si vous vouliez lever votre talon, je vous livrerais ma tête, là,  
sur le carreau, pour que vous l'écrasiez... Pitié, ayez pitié !<sup>82</sup>

La manière dont les personnages se parlent les uns aux autres est aussi un point très intéressant du style que Zola utilise dans ses

---

<sup>77</sup> Zola, Renée, p. 348.

<sup>78</sup> Zola, Le Bouton de Rose, p. 239.

<sup>79</sup> Ibid., p. 243.

<sup>80</sup> Zola, Renée, p. 332.

<sup>81</sup> Zola, Madeleine, p. 44.

<sup>82</sup> Zola, Thérèse Raquin, p. 149.

pièces de théâtre, car il permet de montrer clairement quel est l'état de leurs relations. Ainsi, dans Renée, il permet de voir les relations de complicité qui existent entre Maxime et son père d'une part : "Pour ce que j'en fais ! Si je la lâchais, on dirait demain à la Bourse que je suis ruiné... Celle-là ou une autre..."<sup>83</sup> et entre le jeune homme et Renée, sa belle-mère, d'autre part :

Te rappelles-tu le jour où nous nous sommes vus pour la première fois ? Tu arrivais de ton collège dans le midi, tu étais fagoté, mais fagoté ! Les cheveux tondus, le pantalon trop court sur les souliers énormes. Et drôle, avec ça !<sup>84</sup>

Cela précise, indirectement, l'opposition étrange entre le mari et la femme dans ce mariage blanc. Voyons, ensuite, que les maîtres n'ont pas grande politesse envers leurs domestiques; ainsi, Brochard, dans Le Bouton de Rose, appelle sa servante Françoise "Grande cruche" puis "Grande serine"<sup>85</sup>; nous devinons aussi toute la haine qui peut se cacher derrière des relations superficielles, comme le prouve ce dialogue entre les deux nièces de Rabourdin qui, chacune, voudraient bien être la seule héritière du vieillard :

- Mme Fiquet - Ma cousine, recevez mes félicitations.  
Mme Vaussard - Ma cousine, je vous présente les miennes.  
Mme Fiquet - Vous me voyez ravie. Notre oncle a su récompenser vos rares qualités.  
Mme Vaussard - Je suis enchantée qu'il se soit décidé à reconnaître votre long dévouement.  
Mme Fiquet - Eh ! non, ma cousine, c'est vous qui héritez. <sup>86</sup>  
Mme Vaussard - Non, ma cousine, vous héritez, n'en doutez pas.

Dans Madeleine, l'héroïne rencontre son premier amant, Jacques, par hasard, dans une chambre d'auberge et, bien qu'elle lui dise qu'elle est mariée, il lui parle encore d'une façon qui exprime le mépris et nous montre bien qu'il ne lui a jamais donné de véritable amour : "Et l'autre ne sait rien, bien sûr ? Un mauvais tour que tu lui joues là, ma fille."<sup>87</sup> Ce ton est le même que celui de Laurence, l'ancienne fille

---

<sup>83</sup> Zola, Renée, p. 346.

<sup>84</sup> Ibid., p. 351.

<sup>85</sup> Zola, Le Bouton de Rose, p. 279 et p. 285.

<sup>86</sup> Zola, Les Héritiers Rabourdin, p. 208.

<sup>87</sup> Zola, Madeleine, p. 30.

facile que Madeleine rencontre au même endroit : "Est-ce parce que tu es bien nippée ? Mais tu sais, ma fille, il y a des hauts et des bas dans l'existence."<sup>88</sup> Par la seule façon dont Jacques, puis Laurence, lui ont parlé, Madeleine se retrouve dans la situation qu'elle désire tant oublier.

## 2.2 - Répétitions.

Si, comme nous venons de le voir, Zola paraît essayer, dans ses oeuvres théâtrales, de faire parler ses personnages selon un langage expressif qui les caractérise et les décrit en même temps, il apparaît pourtant qu'il aime beaucoup utiliser un effet de style que l'on peut appeler la répétition; ce sera soit la répétition d'une phrase, soit la répétition d'une idée ou d'un sentiment. A dire la vérité, ce n'est pas là un effet de style particulièrement original, puisqu'il fait partie des techniques de la comédie depuis Molière, où tout en faisant rire, il sert à exprimer l'idée fixe d'un personnage; c'est le cas du "Sans dot" de l'Avare ou du "Le pauvre homme" de Tartuffe. Ce genre de répétition comique se retrouve naturellement dans les comédies de Zola, où nous en voyons un exemple dans le cas de Chamorin qui se promène pendant toute la pièce du Bouton de Rose en répétant qu'il veut "pincer" sa femme.<sup>89</sup> Mais ce qui semble plus nouveau, c'est l'emploi que Zola en fait dans ses drames; on voit très bien que ces répétitions peuvent lui être utiles car, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, il insiste sur l'origine psychologique de leurs problèmes et, dans un drame, une telle insistance montre que le personnage est obsédé par quelque chose qui le possède. Ces répétitions sont particulièrement nombreuses dans Thérèse Raquin, ce qui n'est pas étonnant puisque ce drame présente les résultats des obsessions et des remords des deux amants assassins. Examinons d'abord le cas de la répétition de l'expression "Embrasse-moi" que nous entendons prononcer cinq fois pendant la scène de la nuit de noces de Laurent et Thérèse.<sup>90</sup> Elle traduit la tentative qui est

---

<sup>88</sup> Ibid., p. 31.

<sup>89</sup> Zola, Le Bouton de Rose, pp. 229, 231, 251, etc.

<sup>90</sup> Zola, Thérèse Raquin, pp. 101, 104, 106 et 107.

faite par Laurent d'agir comme des jeune mariés normaux, mais qui est impossible à cause du souvenir de Camille qui demeure entre eux deux. Plus Laurent demande à Thérèse de l'embrasser, plus cela montre qu'ils sont maintenant incapables de s'aimer. Le deuxième exemple intéressant c'est que Thérèse, dans la dernière scène du drame, au cours de la querelle avec Laurent, répète cinq fois la phrase "C'est toi qui l'as tué."<sup>91</sup> : cette phrase très simple marque en fait que la séparation est désormais complète entre les deux meurtriers puisque, jusqu'à ce moment, Thérèse avait toujours accepté sa complicité avec Laurent; comme ils sont devenus meurtriers par amour, si Thérèse refuse sa part du crime, cela prouve bien qu'elle refuse aussi la raison du meurtre, c'est-à-dire qu'elle n'aime plus Laurent. Ce genre de répétition dramatique, nous le retrouvons également dans Renée; ainsi lorsqu'elle parle à son père, à l'acte III et qu'elle lui redit par deux fois "Je n'aime personne."<sup>92</sup>, la répétition montre ici, et clairement, la lutte que l'héroïne essaie de mener afin de vaincre ce qui est dans son coeur et qui lui fait tant honte. Elle parle à son père, mais c'est en fait elle qu'elle désire convaincre.

Nous devons noter ici un type de répétition très particulier que nous avons pu remarquer dans le drame de Madeleine et dont l'analyse serait peut-être utile pour mieux comprendre le point de vue de Zola à propos de cette oeuvre dramatique. La première répétition ouvre et ferme la pièce; elle est dite par Véronique à la scène 1 de l'acte I : "Dieu le père n'aurait pas pardonné."<sup>93</sup> et à la dernière scène de l'acte III : "Dieu le père n'a pas pardonné."<sup>94</sup>, avec une différence dans les temps des verbes tout aussi significative. Cette répétition, qui est tout à fait en accord avec le caractère de cette vieille servante semble aussi servir d'ouverture et de fermeture à cette pièce, en nous éclairant sur le fait que Madeleine est, en quelque sorte, condamnée dès le début. La seconde répétition est encore plus remarquable, c'est l'idée

---

<sup>91</sup> Ibid., pp. 124-125.

<sup>92</sup> Zola, Renée, pp. 366-367.

<sup>93</sup> Zola, Madeleine, p. 12.

<sup>94</sup> Ibid., p. 45.



que le passé de Madeleine ne peut pas s'oublier, qu'il est là, toujours prêt à revenir pour lui faire du mal; elle sent qu'elle est la proie de ses actions d'autrefois, et plus elle les fuit plus elle va au devant de son malheur. Ce genre de répétitions se trouve beaucoup dans les romans de Zola<sup>96</sup>, et il avoue lui-même qu'il les emploie très souvent :

Ce que vous appelez répétition se trouve dans tous mes livres. C'est en effet un procédé littéraire (...) Cela donne, selon moi, plus de corps à l'oeuvre, en resserre l'unité. Il y a là quelque chose de semblable aux motifs conducteurs de Wagner, et en vous faisant expliquer l'emploi de ceux-ci par un musicien de vos amis, vous vous rendrez assez bien compte de mon procédé littéraire à moi.<sup>97</sup>

Cependant, bien que, comme nous venons de le voir, le style de Zola soit, d'une manière assez général, très naturel et bien adapté à ses personnages, comme il veut que cela apparaisse dans un théâtre vraiment naturaliste, il est possible de trouver de nombreux passages ou de nombreuses expressions qui se veulent trop "littéraires" pour que nous les acceptions comme étant la langue des gens dans la vie réelle et quotidienne. Ainsi, dans Madeleine, l'héroïne explique son bonheur en lançant une phrase sur un rythme ternaire qui prouve un travail de l'auteur dans le sens de l'art, mais pas dans celui des théories naturalistes : "heureuse, je vous le jure, heureuse de vous appeler ma mère, heureuse par mon mari et par ma fille, heureuse de ce silence et de cette ombre."<sup>98</sup> Nous pouvons encore rencontrer des jeux de mots, comme celui-ci, que nous donnons en exemple, extrait du drame Thérèse Raquin :

Grivet - C'est le sang qui vous tourmente.  
Laurent - Oui, le sang me tourmente.<sup>99</sup>

On ne peut pas vraiment comprendre pourquoi Laurent, qui vient d'aller dans la chambre de Mme Raquin et qui est troublé par ses obsessions consécutives au meurtre de Camille, ait encore assez d'esprit pour jouer avec une phrase à double sens; c'est, on peut le dire, un effet de style

---

<sup>96</sup> Calvin S. Brown, Repetition in Zola's Novels, (Athens : Univ. of Georgia Press, 1952).

<sup>97</sup> Cité par Guieu, Zola et le Drame Lyrique, p. 128.

<sup>98</sup> Zola, Madeleine, p. 13.

<sup>99</sup> Zola, Thérèse Raquin, p. 84.

inutile et même du plus mauvais goût.

Outre ces effets de style qui sont certainement voulus par Zola, on a aussi, parfois, l'impression que cet écrivain se laisse emporter par une espèce d'inspiration lyrique qui l'empêche de conserver pour ses personnages une façon de parler qui soit vraiment en rapport avec leurs caractères et leurs situations sociales. Est-il vraisemblable que, dans la dernière scène de Thérèse Raquin, Mme Raquin, qui vient d'être guérie de sa paralysie par une sorte de miracle dramatique, et qui maudit les coupables de l'assassinat de son fils, dise : "je veux assister à votre lente expiation, ici, dans cette chambre, où vous m'avez pris mon bonheur."<sup>100</sup> ? Est-ce vraiment en correspondance avec le caractère de Laurent, dans la même oeuvre, de parler d'amour à Thérèse en lui disant : "Ce qui m'inquiète, Thérèse, c'est que tu as éveillé, au fond de mon être, un homme que je ne connaissais pas."<sup>101</sup> ? Saccard, cet homme d'affaires impitoyable, dans Renée, parle lui aussi comme un poète lyrique lorsqu'il dit à sa femme : "Tenez, regardez ce Paris. C'est vous qui me le donnez. Maintenant, il m'appartient... Ce grand innocent, comme il est immense et comme il s'éveille gaîment au soleil !"<sup>102</sup> On pourrait citer des exemples venant de toutes les autres pièces, en remarquant toutefois que les comédies sont plus proches du style naturaliste, sans doute parce que leur sujet ne donne pas à Zola l'occasion de faire le poète. Ces problèmes de style sont assez importants car, outre qu'il n'est pas naturaliste de faire parler des personnages comme des poètes, ils détruisent l'harmonie des pièces où on trouve souvent, en même temps et de nombreuses fois, dans la même page, des répliques naturelles et des répliques lyriques.

Ainsi, si les intrigues que nous avons analysées ici sont encore parfois conventionnelles et, ailleurs, très proches du modèle de pièce naturaliste imaginé par Zola, comme Thérèse Raquin ou Renée, il semble bien que le problème du style demeure encore un obstacle à la réussite qu'à de nombreux autres points de vue, ces deux drames pourraient bien atteindre; c'est peut-être parce que Zola, essentiellement romancier,

---

<sup>100</sup> Zola, Thérèse Raquin, p. 129.

<sup>101</sup> Ibid., p. 58.

<sup>102</sup> Zola, Renée, p. 339.

peut habituellement, dans l'oeuvre romanesque, présenter des descriptions extérieures aux personnages, où il peut donner libre cours à son tempérament lyrique sans pour cela nuire au caractère naturaliste de l'ensemble de l'oeuvre. Mais il est certain qu'il manque de pratique dans l'expression dramatique; ainsi, ce serait peut-être seulement son manque d'expérience qui expliquerait que nous ne puissions pas accorder à une seule de ses pièces le caractère de pièce naturaliste à tous les points de vue. Si la théorie est complète, la pratique ne l'est pas, ce qui est bien dommage. Quoi qu'il en soit, théorie et pratique du théâtre naturaliste étant le fait d'un des écrivains les plus importants de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, nous sommes en droit de nous demander s'ils n'ont été qu'un moment de l'histoire du théâtre français ou si, au contraire, ils sont à l'origine d'une évolution ultérieure; c'est ce que nous devons désormais envisager.



ศูนย์วิทยทรัพยากร  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย