



PREMIERE PARTIE

LE NATURALISME AU THEATRE :

THEORIES DE ZOLA.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Chapitre Premier :

Les Précurseurs du Naturalisme.

Si nous ouvrons un manuel d'Histoire de la Littérature Française, nous pouvons noter que le Naturalisme de Zola n'est jamais défini comme une théorie sortie du néant mais qu'il est, au contraire, présenté comme la suite naturelle des différents courants réalistes qui se sont succédés depuis le début du XIX^{ème} siècle : cela montre clairement que cette doctrine est un moment de l'évolution des idées littéraires en France. C'est d'ailleurs ce que Zola lui-même dit lorsqu'il remarque comme une évidence :

Mon opinion personnelle est que le Naturalisme date de la première ligne qu'un homme a écrite. Dès ce jour-là, la question de la vérité était posée.

Ainsi, et nous souvenant que Zola s'est d'abord intéressé à élaborer une théorie romanesque avant de se tourner vers la théorie dramatique, nous verrons tout d'abord comment il trouve des précurseurs de ses idées chez les romanciers ses prédécesseurs. Ensuite, en tant que théoricien dramatique, Zola peut rencontrer parmi les autres théoriciens du théâtre, depuis les origines de cet art, des hommes et des idées ouvrant la route vers le Naturalisme au théâtre. Enfin, suivant Zola dans ses analyses d'oeuvres dramatiques depuis le XVII^{ème} siècle, nous essaierons de voir quels écrivains ont montré, dans leurs pièces de théâtre, des points de vue qu'il a qualifiés lui-même de naturalistes.

1 - Romanciers et Théoriciens pré-naturalistes.

C'est au XIX^{ème} siècle que certains romanciers ont, par leurs oeuvres, fait avancer l'évolution de l'Art vers une imitation de plus fidèle de la réalité. Le premier d'entre eux sera naturellement Balzac pour lequel Zola a toujours montré l'admiration la plus grande. Mais

¹Emile Zola, Le Naturalisme au Théâtre in Le Roman Expérimental (Paris: Garnier-Flammarion, 1971), p. 140.

il faudra également nous intéresser à Flaubert devenu, au milieu du siècle, le chef de l'école réaliste, après avoir composé Madame Bovary, ainsi qu'à Jules et Edmond de Goncourt dont l'oeuvre, un peu antérieure à celle de Zola lui-même, semble bien lui avoir donné une idée de ce que devrait être la littérature naturaliste.

Au début de sa vie, Balzac ne pensait qu'à utiliser la littérature pour pouvoir assurer sa position sociale, ainsi qu'il le dit dans une de ses lettres à sa soeur : "Je n'ai pas d'autre inquiétude que l'envie de m'élever."² Après avoir essayé de faire des affaires et n'ayant réussi qu'à accumuler des dettes, il a compris qu'il lui fallait désormais utiliser son talent d'écrivain pour se nourrir et payer ce qu'il devait car il "avait senti au coeur l'éperon de la nécessité, cette rude cavalière."³ Comme c'est cette nécessité qui l'a forcé à devenir écrivain, il est naturel que Balzac ait essayé de trouver la formule littéraire la meilleure financièrement; mais il a d'abord échoué avec son drame en vers Cromwell, puis avec ses romans noirs. Il n'a connu le succès qu'après avoir publié Eugénie Grandet et conçu l'idée de la Comédie Humaine, qui veut se présenter comme un tableau complet de la société de son époque. Nous voyons donc que voulant gagner de l'argent, vite et beaucoup, Balzac a été amené à définir un nouveau style littéraire. C'est en examinant Balzac sous ce dernier point de vue que Zola exprime son admiration pour lui et peut dire que cet écrivain a été, dans le roman, "le hardi et puissant novateur qui a mis l'observation du savant à la place de l'imagination du poète."⁴ D'ailleurs, en 1848, Baudelaire lui-même avait déjà noté que Balzac était "un savant, un observateur, un naturaliste qui connaît également la loi de génération des idées et des êtres visibles."⁵ En

² Gaëtan Picon, Balzac par lui-même (Paris: Ecrivains de Toujours, Seuil, 1956), p.36.

³ Philippe Bertaut, Balzac (Paris: Connaissance des Lettres, Hatier, 1968), p. 40.

⁴ Emile Zola, Le Naturalisme au Théâtre (Paris: Bernouard, 1929), p. 17.

⁵ Cité par Pierre Martino, Le Naturalisme Français, p. 9.

nous appuyant sur ces deux remarques, celle de Zola et celle de Baudelaire, nous sommes désormais capables de définir en quoi consiste cette nouveauté de Balzac : il observe toujours tout avec minutie et si, par exemple, il a oublié la topographie d'une ville, il lui faut se renseigner avant que d'en parler; de plus, Balzac n'hésite jamais à peindre ce qui est laid ou répugnant. Ce sont ces caractéristiques qui amènent à comprendre pourquoi, après sa mort, on a pu reconnaître en son oeuvre le premier pas vers le Naturalisme, ainsi que Taine le résume dans la formule suivante : "Son oeuvre est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine."⁶ En effet, les romans qui composent l'ensemble de la Comédie Humaine sont, d'une façon générale, des études de moeurs à la fois rigoureuses et documentées, ce que prouve l'emploi de descriptions précises qui ont pour but de faire vivre, sous les yeux du lecteur, des êtres humains dans leur milieu, en insistant sur les points caractéristiques. Il faut pourtant admettre que les oeuvres de Balzac présentent des intrigues assez compliquées; elles essaient pourtant de nous montrer tout ce qui peut arriver autour des événements les plus simples de la vie : un mariage, une mort, une faillite : des convoitises dissimulées, des entreprises louches et même des crimes; il sait surtout révéler le besoin et la passion de l'argent, dominantes de son oeuvre tout entière.⁷

Si nous réfléchissons sur les buts et les méthodes de Balzac lorsqu'il compose la Comédie Humaine, nous notons qu'il se fonde sur un plan très large, justifié à la fois par des conceptions sociologiques et par des analogies qu'il trouve entre la société et la nature. Pour Balzac, le romancier doit décrire des "espèces sociales" : ces personnages ne sont que des types d'une espèce, les livres ne sont que des études comme, par exemple, l'histoire de l'information au XIX^{ème} siècle, ou la biographie d'un commerçant. Le but de Balzac dans la littérature est le même que celui d'Auguste Comte dans la philosophie sociale : il prétend être capable de recouvrir toutes les

⁶ Ibid. p. 15

⁷ Ibid.

activités de l'Homme dans la société.⁸ Il semble bien que Balzac, consciemment ou inconsciemment, réagisse clairement contre les idées romantiques dominant l'esprit des gens de son époque; à la place du rêve et des problèmes personnels des écrivains romantiques, Balzac insiste sur la documentation qui lui permet de se fonder sur le réel, sur la vérité sociale qui l'entoure. Ainsi, sans le savoir vraiment, Balzac se préparait une descendance qui allait bientôt renverser et étouffer le Romantisme, lequel ne survivrait plus que dans Victor Hugo, vieillard illustre qui ne mourrait qu'à la fin du siècle, et auquel le respect empêchait de dire la vérité.⁹ C'est de Balzac, en effet, que vont se réclamer, après 1850, les écrivains comme Zola ou les théoriciens comme Champfleury. Ainsi, Balzac est, bien malgré lui, en dépit de son tempérament romantique, le créateur de la formule et des méthodes du roman "réaliste", l'ancêtre de la lignée qui, passant par Flaubert et les Goncourt, mène jusqu'à Zola.¹⁰

A la vérité, on peut dire que Gustave Flaubert, comme Balzac, est un romancier réaliste "forcé". Dans sa jeunesse, il composait des oeuvres si romantiques, si pleines d'imagination que ses amis, après les avoir lues, l'ont invité, pour essayer de calmer son enthousiasme romantique, à écrire une oeuvre aussi éloignée de la rêverie que possible; ils lui ont même, disent certains, fourni pour sujet le suicide d'une petite bourgeoise déçue par sa vie monotone et pas assez aventureuse. C'est donc là l'origine de Madame Bovary, et la raison pour laquelle Flaubert est devenu, à son corps défendant, un des chefs de l'école réaliste. Mais il ne faudrait pas oublier que Flaubert n'a jamais abandonné ses rêves et ses idéaux romantiques puisqu'il a toujours vu, dans ses oeuvres "réalistes", un moyen de fuir la vie réelle: "Un livre n'a jamais été pour moi qu'une manière de vivre dans un milieu quelconque."¹¹

⁸ Ibid.

⁹ Emile Zola, Le Naturalisme au Théâtre in Le Roman Expérimental p. 147.

¹⁰ Brunel et Huisman, Introduction à la Littérature Française, p. 133.

¹¹ Cité par Pierre Martino, Le Naturalisme Français, p. 17.

Quoi qu'il en soit, il apparaît certain qu'ayant changé son style en suivant les conseils de ses amis, Flaubert a subi une forte influence de Balzac : on retrouve dans ses oeuvres les orientations scientifiques, objectives, méthodiques et précises qui sont les caractéristiques de l'auteur de la Comédie Humaine. C'est là, sans doute, la raison pour laquelle tout le monde a été d'accord, entre 1850 et 1860, pour reconnaître que les diverses écoles réalistes que l'on rencontrait alors dans la société littéraire française, en particulier celle de Flaubert, n'étaient autre que "l'école de Balzac."¹² De plus, et ceci peut-être parce qu'il est né d'une famille de médecins, Flaubert avait également la passion de l'objectivité, et il se forçait toujours à être méthodique et précis. On retrouve, dans la méthode de travail suivie par Flaubert, ce besoin de s'appuyer sur une documentation sérieuse et aussi complète que possible; il a par exemple reconnu que, dès le début de son oeuvre, il se sentait incapable de composer sans avoir beaucoup de notes sur le bureau où il écrivait.¹³

Si nous faisons une analyse rapide de la méthode utilisée par Flaubert dans la composition de Madame Bovary, nous comprendrons vite comment cette oeuvre est devenue la "Bible du Réalisme"; comme le remarque Pierre Martino, ce roman réalise tout ce que le XIX^{ème} siècle en marche vers la Science pouvait espérer au point de vue littéraire : il affirme même que c'est le premier grand roman conçu selon l'esprit du Positivisme.¹⁴ Flaubert a d'abord eu le souci de la vérité de l'observation; nous savons qu'il a utilisé pour écrire Madame Bovary un fait-divers authentique, qu'il a simplement transformé pour ordonner son intrigue; les transformations n'ont eu qu'un seul but, c'est de rendre la suite des faits qui sont vraiment arrivés un peu plus logique et donc plus vraie. Il a aussi enrichi son fait-divers avec des épisodes secondaires qu'il avait lui-même observés ou étudiés d'après des documents nombreux et précis.¹⁵ La manière dont Flaubert utilisait les

¹²Ibid., p. 15.

¹³Ibid., p. 18.

¹⁴Ibid.

¹⁵Ibid.

documents qu'il avait pu rassembler est véritablement une méthode d'investigation scientifique : ayant recueilli les renseignements divers qui lui étaient nécessaires, il n'en retenait que les points lui semblant les plus caractéristiques et il en faisait la synthèse pour pouvoir présenter un cas-type.¹⁶ Il est remarquable que Flaubert ait toujours montré la plus grande confiance dans sa méthode, comme il l'affirme en disant :

Tout ce qu'on invente est vrai (...) La poésie est une chose aussi précise que la géométrie, l'induction vaut la déduction et puis, arrivé à un certain point, on ne se trompe plus quant à tout ce qui est de l'âme; ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à cette heure-même (...) Le roman, selon moi, doit être scientifique, c'est-à-dire rester dans les généralités probables.¹⁷

Ainsi, si nous négligeons cet autre aspect, plus original encore, qu'est le travail du style dans l'oeuvre de Flaubert, nous pouvons dire qu'il a fait avancer la littérature dans le chemin conduisant vers le Naturalisme puisqu'il a, en plus de la documentation réelle qu'il rassemblait, essayé aussi de tirer des conclusions scientifiques pour nous donner dans ses oeuvres des "cas-types" : avec Flaubert, l'influence de la Science sur l'oeuvre littéraire se fait plus précise.

L'évolution littéraire ne s'est bien sûr pas arrêtée à l'oeuvre de Flaubert et, sous le Second Empire, nous rencontrons l'oeuvre des deux frères, Jules et Edmond de Goncourt qui, venus les derniers, ont avancé, plus encore que leurs prédécesseurs Balzac et Flaubert, vers ce qui allait devenir, avec Zola, la doctrine naturaliste; on peut même dire que, d'une certaine façon, leur oeuvre présente une synthèse du roman sociologique à la Balzac et des techniques d'information minutieuses et méthodiques à la Flaubert. Vers 1865, le système littéraire des frères de Goncourt était complètement au point et se présentait de façon cohérente; ce système est alors à l'origine d'un roman qui le met directement en application, Germinie Lacerteux. Une anecdote nous montre que les frères de Goncourt étaient conscients d'avoir fait avancer

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., pp. 18-19.

l'Histoire littéraire sur le chemin du Réalisme scientifique; un jour trois mois avant sa mort, Jules de Goncourt a déclaré à son frère :

On nous niera tant qu'on voudra (...) Il faudra bien reconnaître un jour que nous avons fait Germinie Lacerteux et que Germinie Lacerteux est le livre-type qui a servi de modèle à tout ce qui a été fabriqué, depuis nous, sous le nom de réalisme, naturalisme etc.¹⁸

Ce que les frères de Goncourt avaient conçu, et qui est sans doute de la plus grande importance pour l'apparition du Naturalisme tel que Zola voudra le mettre en application dans le roman comme dans le théâtre, c'est la théorie utilisable pour la composition des romans dits documentaires. Quand ils écrivaient un roman documentaire, les frères de Goncourt transportaient souvent une histoire vraie, et ils ont toujours raconté, dans leurs préfaces, ces histoires originales avec les plus grands détails.¹⁹ Leur conception du roman est d'ailleurs exposée clairement quand ils disent :

L'Histoire est un roman qui a été, le roman est de l'Histoire qui aurait pu être (...) un des caractères particuliers de nos romans ce sera d'être les romans les plus historiques de ces temps-ci, les romans qui fourniront le plus de faits vrais et d'idées vraies à l'Histoire (...) Le roman actuel se fait avec des documents racontés ou relevés d'après nature, comme l'Histoire se fait avec des documents écrits. Les historiens sont les raconteurs du passé; les romanciers sont les raconteurs du présent.²⁰

En composant Germinie Lacerteux, les frères de Goncourt ont décidé d'étudier la dégradation physique et morale d'une malheureuse servante mais, alors qu'ils nous racontent sa triste histoire, ils nous donnent aussi des renseignements sur les conditions de vie dans les classes populaires, sur la débauche qui existe dans les rues des grandes villes, sur l'alcoolisme et la prostitution. Remarquons d'ailleurs que, quand ils préparaient un livre, les frères de Goncourt faisaient toujours les enquêtes eux-mêmes, pour réunir leur documentation. Même si, refusant d'écrire des oeuvres qui montreraient seulement

¹⁸ Ibid., p. 21.

¹⁹ Ibid., p. 23.

²⁰ Préface de Germinie Lacerteux, citée par Martino, Le Naturalisme Français, p. 22.

"ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue"²¹, ils refusent aussi l'appellation de romanciers naturalistes, préférant se dire des "réalistes", on doit pourtant reconnaître que leur méthode est bien proche de celle que Zola allait bientôt codifier et rendre célèbre sous le nom de Naturalisme.

Outre ces romanciers dans lesquels il reconnaît des précurseurs de son roman naturaliste, Zola accepte également avoir reçu l'influence de deux théoriciens de la littérature, Champfleury et surtout Taine. Le premier, aujourd'hui inconnu, a été très célèbre à son époque; bien qu'il soit à la fois écrivain et théoricien, c'est surtout ses théories qui nous intéressent, car il n'a composé des romans que pour les mettre en application. Ses idées trouvent leur origine dans l'admiration qu'il portait à Balzac, qu'il regardait comme le plus grand écrivain de la première moitié du XIX^{ème} siècle, le plaçant même au sommet de son "échelle des êtres en littérature."²² Dans ses Cahiers, Champfleury affirme la grande importance que, comme Balzac, il donne à certaines idées et connaissances scientifiques²³ : il suivait d'ailleurs de près les théories et les développements de la science de son temps²⁴. Champfleury a toujours pensé qu'il fallait aller pourtant aller plus loin que Balzac dans l'emploi de la réalité lors de la création littéraire; ainsi, il croit que c'est la documentation qui est la base même de l'oeuvre, laquelle ne peut se réaliser qu'en s'appuyant sur des lois fixes, comme celle de l'hérédité, qui est pourtant complètement abandonnée à notre époque²⁵. On voit tout de suite en quoi les idées de Champfleury peuvent préparer celles de Zola et ainsi être une des sources du Naturalisme : c'est lorsqu'il affirme que les lois dégagées par la Science peuvent tout expliquer de la conduite des hommes. Mais

²¹ Ibid., p. 149.

²² Michael Weatherilt, Les Cahiers Indédits de Champfleury, Cahiers Naturalistes N° 55, 1981, p. 123.

²³ Ibid., p. 128.

²⁴ Ibid., p. 119.

²⁵ Ibid., p. 128.

sa foi dans la Science l'a souvent amené à émettre des opinions outrées comme lorsqu'il affirmait pouvoir expliquer comment le talent ou le génie d'un homme n'était rien d'autre que la synthèse finale d'une famille : il utilisait pour cela les lois de l'hérédité dégagées par le Dr Prosper Lucas et qui serviront aussi de base à la conception des Rougon-Macquart²⁶. Bien que l'ambition de Champfleury - "faire entrer dans l'être une plus grande somme de réalité"²⁷ - l'ait bientôt amené à ne décrire que ce qu'il avait vu ou éprouvé par lui-même, se condamnant par là à l'impuissance, force est de lui reconnaître la qualité de précurseur du Naturalisme par son insistance à vouloir s'appuyer sur la réalité documentaire et à systématiser ses romans par l'application de lois scientifiques concernant la psychologie humaine.

L'oeuvre critique de Taine va enrichir en les précisant ces premières idées que Zola a empruntées à Champfleury. Taine, ayant tenté d'adapter les théories positivistes d'Auguste Comte à la littérature, a commencé, s'attaquant au Romantisme dont il dénonçait les excès dans la libération des rêves et de l'imagination, par réduire la part de l'inspiration dans la création littéraire :

Je pense que tout homme, cultivé et intelligent, en ramassant son expérience, peut faire un ou deux romans, parce qu'en somme un roman n'est qu'un amas d'expériences.²⁸

Mais il n'a pas limité sa réflexion à cette attaque contre les idées romantiques, proposant une théorie de la littérature particulièrement en rapport avec l'évolution des idées de son époque, et sans aucun doute directement à l'origine de la pensée de Zola; il affirmait :

Du roman à la critique et de la critique au roman, la distance aujourd'hui n'est pas grande. Si le roman s'emploie à montrer ce que nous sommes, la critique s'emploie à montrer ce que nous avons été. L'un et l'autre sont maintenant une grande enquête sur l'homme, sur toutes les variétés, toutes les situations, toutes les dégénérescences de la nature humaine. Par leur sérieux, par leur méthode, par leur exactitude rigoureuse, par leurs avenir et

²⁶ Ibid., pp. 120-121.

²⁷ Ibid., p. 126.

²⁸ Martino, Le Naturalisme Français, p. 26.

leurs espérances, tous deux se rapprochent de la Science.²⁹
Nous trouvons déjà ici l'assimilation de la littérature à la Science comme nous verrons Zola suivre la pensée de Claude Bernard, créateur de la médecine expérimentale quand il composera le Roman Expérimental. Taine a sans doute eu beaucoup d'influence dans la naissance de la théorie naturaliste; il croyait en effet, comme Zola le croira aussi, que la psychologie n'était qu'une partie de la physiologie, et que l'étude des caractères était celle des tempéraments des hommes. Bien plus, tout homme étant, selon lui, soumis au double déterminisme de l'hérédité et du milieu, toute littérature, expression de l'expérience humaine, devait, elle aussi, subir ce déterminisme³⁰. Les théories de Taine ont eu beaucoup de poids dans l'évolution des idées littéraires à la fin du XIX^{ème} siècle, comme le montre ce témoignage du romancier Anatole France :

La pensée de ce puissant esprit nous inspira, vers 1870, un ardent enthousiasme, une sorte de religion. Ce qu'il nous apportait, c'était la philosophie et l'histoire, la méthode et l'observation, c'était le fait et l'idée, c'était la philosophie de l'histoire, c'était la science enfin !³¹

On peut dire que Taine est comme la caution morale de tous les auteurs naturalistes car, par ses idées, il les excuse à l'avance des attaques qu'ils doivent subir quand on les traite de pornographes détruisant la morale sociale³².

Cette brève étude des origines du Naturalisme dans le roman, en précisant les influences reçues par Zola, autant des écrivains réalistes qu'il regarde comme ses prédécesseurs que des théoriciens qui ont préparé ses idées personnelles, montre très bien que cette doctrine littéraire n'est pas son invention. Ce qui est vrai du roman naturaliste le sera sans doute du théâtre naturaliste; c'est ce qu'il affirmait quand, attaqué par le critique dramatique Henry Fouquier qui lui reprochait de ne rien avoir créé de nouveau, il écrivait :

²⁹ Ibid., p. 29.

³⁰ Ibid., pp. 24-25.

³¹ Ibid., p. 25.

³² Ibid., p. 26.

Vous n'inventez rien, les idées que vous défendez sont vieilles comme le monde. Parfaitement, c'est entendu, je le sais. C'est ma gloire de les défendre, ces vieilles idées (...) Nous autres, nous n'inventons pas le Naturalisme. Il nous vient d'Aristote et de Platon, affirme M. Henry Fouquier. tant mieux ! c'est qu'il sort des entrailles mêmes de l'Humanité."³³

Ceci nous amène, en réduisant notre centre d'intérêt aux seules origines théoriques du Naturalisme au théâtre, à voir quelles sont les doctrines que Zola, dans ses oeuvres critiques, reconnaît pour être les devancières de ce qu'il pense lui-même.

2 - Théoriciens Pré-naturalistes du Théâtre.

Comment est-il possible de trouver l'origine de la doctrine naturaliste dans la pensée des deux philosophes grecs Platon et Aristote ? Une réponse est peut-être donnée par un critique contemporain qui dit, en parlant du drame :

L'ambition majeure du drame est la restauration de la vérité sur la scène (...), la vérité concrète, particulière, quotidienne, la rugueuse, banale et imparfaite vérité de l'existence. Rarement dans l'histoire des Lettres on vit pareille fidélité de principe à la doctrine aristotélicienne de la mimésis.³⁴

La mimésis est une idée développée par Aristote, définissant le but de l'Art comme la reproduction exacte de la vérité; Aristote, de même que Platon, veut que l'Art, et en particulier le théâtre qui peut directement représenter la vie, donne l'illusion de la vérité. S'il en est ainsi, il est certain que voilà une idée très proche de la doctrine naturaliste même si, à l'époque de Platon et d'Aristote, ce mouvement pour la vérité dans l'Art portait un autre nom "[De leur temps], la vérité dans l'Art a pu avoir un autre nom qui ne lui convienne plus aujourd'hui."³⁵ Ce qui est intéressant, c'est l'idée que l'Art, pour parvenir à son but qui est de donner l'impression de la vérité, doit reproduire la Nature.

³³ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, pp. 145-146.

³⁴ Michel Lioure, Le Drame, de Diderot à Ionesco (Paris: Armand Colin, 1973), p. 24.

³⁵ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 147.

Si nous nous intéressons maintenant à l'évolution des idées théoriques sur le théâtre en France, nous pouvons remarquer qu'à l'époque classique, les auteurs dramatiques ont dû se conformer à des règles très strictes, qui apparaissent pourtant comme le résultat d'un besoin plus important de réalité après les outrances extraordinaires du théâtre de la première partie du XVII^{ème} siècle, trop influencé par les idées du baroque espagnol et italien. La réaction du Classicisme est en fait appuyée sur les idées aristotéliennes à propos du théâtre, puisqu'elle fait, elle aussi, la place la plus importante à ce qu'elle appelle la "Nature" et qui est, bien sûr, la réalité. Ainsi, pour ne nous intéresser qu'au théoricien classique le plus connu, Boileau, nous trouvons facilement dans la lecture de son Art Poétique des affirmations montrant combien la Nature doit être le modèle et le but des dramaturges :

Que la nature donc soit votre étude unique,
Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique.
Quiconque voit bien l'homme et, d'un esprit profond
De tant de coeurs cachés a pénétré le fond,
Qui sait bien ce que c'est qu'un prodigue, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
Sur une scène heureuse il peut les étaler
Et les faire à nos yeux vivre agir et parler.
Présentez-en partout les images naïves;
Que chacun y soit peint des couleurs les plus vives.
La nature, féconde en bizarres portraits
Dans chaque âme est marquée à de différents traits;
Un geste la découvre, un rien la fait paraître,
Mais tout esprit n'a pas des yeux pour la connaître.³⁶

Ou bien :

Jamais de la nature il ne faut s'écarter.³⁷

Lorsque nous lisons ainsi l'Art Poétique qui codifie les règles et les idées du Classicisme, nous notons que l'écrivain doit d'abord prendre modèle sur la réalité qui l'entoure, puis la transmettre par son oeuvre, mais sans la transformer puisque Boileau insiste bien sur le fait que l'oeuvre doit donner une "image naïve"; de plus, la

³⁶Nicolas Boileau, L'Art Poétique (Paris: Bordas, 1972), chant III, vers 359-372, p. 90.

³⁷Ibid., Chant III, vers 413, p. 94.

copie de la réalité n'est pas seulement faite sur le caractère des personnages, elle doit aussi s'intéresser à leurs actes, aux gestes qui expriment ces caractères. Ayant fait ces quelques remarques à propos des idées de Boileau, nous comprendrons beaucoup mieux pourquoi Zola a noté :

Toute la critique (...) depuis Aristote jusqu'à Boileau, a posé ce principe qu'une oeuvre doit être basée sur le vrai.³⁸
Voilà qui me ravit et qui me fournit de nouveaux arguments.

Nous devons donc admettre que quelques-uns des principes essentiels du Naturalisme se trouvent déjà contenus sous les règles du Classicisme le plus pur. Nous résumerons cette exigence naturaliste qui apparaît en France dès le milieu du siècle classique en rappelant cette formule de Furetière qui dit : "Il faut (...) que la nature de l'histoire et du caractère des personnages soit tellement appliquée à nos moeurs, que nous croyions y reconnaître les gens que nous voyons tous les jours."³⁹

Avec le XVIII^{ème} siècle, les règles du Classicisme continuent à régner sur le théâtre, mais elles sont devenues des conventions vides que Jean-Jacques Rousseau a dénoncées en rappelant que "Molière osa peindre des bourgeois et des artisans aussi bien que des marquis, tandis que Socrate faisait parler des cochers, menuisiers, cordonniers et maçons..."⁴⁰ C'est là sans doute que nous devons chercher l'origine de la réaction qui a été commencée par Diderot, celle du drame bourgeois, réaction qui a eu une influence essentielle sur la décadence des vieux genres classiques. Les partisans de cette innovation dans le théâtre ont été nombreux, depuis Beaumarchais qui écrit, dans la Préface du Mariage de Figaro que le théâtre doit être "le tableau fidèle des actions des hommes"⁴¹ jusqu'à Mercier qui a affirmé : "on peut définir la poésie dramatique comme l'imitation des choses et

³⁸Zola, Le Naturalisme au Théâtre in Le Roman Expérimental, p. 139.

³⁹Cité par Henri Bénac, Le Classicisme (Paris: Hachette, 1974), p. 86.

⁴⁰Lioure, Le Drame, de Diderot à Ionesco, pp. 11-12.

⁴¹Beaumarchais, Le Mariage de Figaro (Paris: Bordas, 1976), p. 25.

surtout celle des hommes."⁴² Il semble pertinent de noter, ainsi que Zola le fait d'ailleurs, qu'à chaque fois qu'un genre dramatique commence à se dessécher et à se vider de ses qualités vivantes, une autre théorie apparaît, qui est toujours fondée sur la même idée, l'imitation de la Nature. Diderot en est un autre exemple, et Zola, souvent attaqué par des adversaires lui reprochant de ne pas être le créateur original du courant naturaliste au théâtre, a pu sans mal reconnaître en ce théoricien un précurseur : "J'ai le très grand honneur de continuer la besogne de Diderot."⁴³

Quels étaient les buts de Diderot quand il a essayé d'inventer ce nouveau genre théâtral qu'il a appelé le drame bourgeois et qui font que Zola semblait être très fier de lui être comparé ? Sans doute, les idées de Diderot sur la théorie du drame bourgeois présentent des caractères qui sont la préfiguration du théâtre tel que Zola voudrait qu'il existe. Tout d'abord, Diderot est incontestablement pour le mélange des genres; il refuse qu'une pièce soit seulement comique, comme dans la comédie classique ou seulement tragique, comme dans la tragédie classique, car c'est une exagération qui ne correspond en rien à la réalité : la vie est parfois gaie, parfois triste et comme le drame bourgeois imite la vie, il doit être comme elle, parfois gai et parfois triste. La raison pour laquelle Diderot préconise ce mélange des genres est donc bien justement le refus de l'exagération. Pour intéresser les spectateurs, Diderot refuse de montrer des actions extraordinaires ou des héros magnifiques, des princes et des rois fiers et nobles, mais il veut présenter la vie quotidienne de gens qui leur ressemblent, leurs problèmes, leurs ennuis, leurs malheurs. Le théâtre devient, d'après le théoricien du drame bourgeois, le reflet, la copie réelle et réaliste de la vie contemporaine. La réflexion de Diderot ne porte d'ailleurs pas que sur des problèmes d'esthétique théâtrale, il va beaucoup plus loin et essaie de voir comment pourrait être représentée la pièce qu'il

⁴²Cité par Michel Lioure, Le Drame, de Diderot à Ionesco, p. 24.

⁴³Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 153.

vient ainsi de renouveler : il n'a en effet pas manqué de rappeler qu'une pièce de théâtre est moins faite pour être lue que pour être jouée et il s'est par conséquent penché sur les problèmes que posent la mise en scène, le jeu des acteurs et le décor, quand on veut que ces éléments participent à l'illusion de la vérité contemporaine laquelle est, nous l'avons déjà noté, le grand but de Diderot.

Il n'est donc pas étonnant que Zola ait voulu rendre un très grand hommage à Diderot en qui il a certainement reconnu le théoricien le plus proche de sa propre vision du théâtre et sans lequel, peut-être, l'évolution vers le Naturalisme n'aurait pas été celle que nous avons connue. C'est ce que veut bien faire ressortir Zola quand il dit :

Diderot reste surtout la grande figure du siècle; il entrevoit toutes les vérités, il va en avant de son âge, faisant une guerre continuelle à l'édifice vermoulu des conventions et des règles. Magnifique élan d'une époque, labeur colossal d'où notre société est sortie, ère nouvelle d'où dateront les siècles dans lesquels l'humanité entre, avec la nature pour base et la méthode pour outil.⁴⁴

Après Diderot, Zola ne voit dans les théories romantiques qu'un retour en arrière, vers de nouvelles conventions artificielles qui lui semblent régner encore à son époque : il va donc, par son action, tenter de faire monter une nouvelle fois la vérité sur les planches.

Nous comprenons bien que si Zola affirme que ses théories à propos du Naturalisme au théâtre ne sont pas des idées nouvelles, mais qu'elles sont le résultat d'une lente évolution des idées littéraires de l'Humanité, il lui faut aussi essayer de trouver, dans l'histoire de l'art dramatique français, des pièces de théâtre ou des auteurs qui marqueront comme autant de jalons sur la voie inéluctable vers le Naturalisme, de la même façon que chaque découverte scientifique a marqué un jalon vers l'ère "scientiste", où les savants seront capables de tout expliquer dans le monde. C'est donc dans l'optique de l'évolution vers le Naturalisme que nous allons suivre Zola dans son étude des oeuvres du théâtre français.

⁴⁴Zola, Le Naturalisme au Théâtre in Le Roman Expérimental, p. 142.

3 - Evolution du Théâtre vers le Naturalisme.

Les plus grands auteurs de l'époque classique se sont tous soumis, avec plus ou moins de réussite, aux règles strictes qui leur ont été imposées. Il est cependant impossible de trouver traces d'éléments réalistes, à plus forte raison naturalistes dans l'oeuvre de Corneille, écrivain encore baroque et qui a "peint les hommes tels qu'ils devraient être."⁴⁵ Nous devons donc bien sûr nous tourner vers son concurrent, Racine : celui-ci ne s'attache malheureusement qu'à la réalité des caractères de ses personnages qui ne sont que des "psychologies", sans chair et sans os. Décor, costume, langage et même sujet traité restent sans rapport avec la réalité. Cependant, lorsqu'il s'attache à donner une psychologie profonde et originale à chacun de ses personnages, il apparaît comme un écrivain donnant la plus grande importance à une certaine forme de vérité au théâtre.

Vivant à la même époque que Racine, Molière, que chacun reconnaît être un auteur comique incomparable, marque lui, un pas important dans le développement de l'art dramatique vers le but naturaliste. Par ailleurs, si nous tentons de faire une comparaison, même grossière, entre les tragédies de Racine et les comédies de Molière, nous voyons bien que ce dernier a tenté d'observer et de calquer le plus possible la vérité humaine. Il y a dans ses oeuvres des personnages très vivants de la société sous le règne de Louis XIV, et provenant de toutes les classes, valets, petits et grands bourgeois, privilégiés : il n'oublie personne, et il n'avantage personne, ainsi qu'il le dit lui-même dans la préface du Tartuffe :

Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci est dans l'Etat d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction.⁴⁶

Pour créer ses personnages, comme celui de Tartuffe, Molière n'a eu qu'à regarder autour de lui; certains traits, certaines situations ont

⁴⁵ La Bruyère, cité par Georges Couton, Corneille (Paris: Connaissance des Lettres, Hatier, 1969), p. 204.

⁴⁶ Molière, Le Tartuffe (Paris: Classiques Bordas, 1963), pp. 12-15.

été empruntés à des sources diverses, mais toutes réelles.⁴⁷ Molière semble bien avoir été un des premiers à montrer l'importance qu'il donnait à la vérité du costume, ainsi que le montre une anecdote que nous rapporte Zola : Molière a fait changer sa femme de costume car elle voulait porter une robe magnifique pour jouer le rôle d'une femme "qui est incommodée."⁴⁸ Cependant, bien que nous puissions, comme nous venons de le faire, retrouver chez Molière des points marquant des progrès vers la représentation théâtrale de la réalité, il faut bien voir que ses personnages, qui tournent au "type", sont trop universels et que son théâtre, quand il présente la réalité, a aussi un but moral, qui est de corriger les vices : un tel idéal est assez éloigné des idées du Naturalisme.

Plus que des traces d'une marche laborieuse dans la voie menant vers le Naturalisme, le Siècle des Lumières fait apparaître ce genre théâtral dont nous avons précédemment présenté la théorie, le drame bourgeois, qui ne doit pas être considéré comme un simple épisode de l'histoire du théâtre, mais bien comme un essai de transformation complète de ce genre littéraire, dans ses formes, ses buts et ses techniques. Le drame bourgeois est, de plus, tellement en accord avec les idées de son époque qu'on a pu dire qu'il représente la jonction entre l'Histoire littéraire et l'Histoire des idées au XVIII^{ème} siècle.⁴⁹ Ainsi, et Zola le dit lui-même, c'est à partir du drame bourgeois que l'on peut considérer que l'idéal naturaliste commence à prendre une réelle importance dans le théâtre français.

Le drame bourgeois s'oppose à toutes les formes de tragédie ayant existé au théâtre avant son apparition. Appelé également "la tragédie domestique", ce drame a pour objet d'illustrer les inquiétudes familiales et les malheurs coutumiers de la vie quotidienne :

Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa

⁴⁷ François Germain, L'Art de Commenter une Comédie (Paris: Foucher, s.d.), p. 43.

⁴⁸ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 96.

⁴⁹ Lioure, Le Drame, de Diderot à Ionesco, p. 45.

ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux Dieux d'Athènes ou de Rome ?⁵⁰

Beaumarchais exprime d'ailleurs la même idée, sous une forme plus satirique quand il dit :

Présenter des hommes d'une condition moyenne accablés et plongés dans le malheur ! Fi donc ! On ne doit jamais les montrer que bafoués. Les citoyens ridicules et les rois malheureux, voilà tout le théâtre existant et possible.⁵¹

Ainsi, les sujets qui sont traités dans le drame bourgeois, très banals, ordinaires, peuvent vraiment se rencontrer dans la vie quotidienne; on rencontre certains problèmes comme les conflits familiaux, les drames conjugaux, les soucis professionnels, les revers financiers : dans les drames de la vie quotidienne, on rencontre aussi la description de la vie de famille. Voilà tout un répertoire qui, malgré sa monotonie, est pourtant directement inspiré par la réalité de la vie bourgeoise.⁵²

La pratique dramatique telle que nous pouvons la trouver dans les drames de Diderot et de ses amis montre de nombreuses idées appuyant le réalisme voulu et délibéré de ces dramaturges. Ainsi, quand Diderot veut peindre la condition sociale, il tient à saisir l'individu dans la réalité concrète de sa vie, au centre des relations sociales et aussi personnelles qui peuvent le définir.⁵³ Il veut qu'on peigne toutes les classes sociales, non seulement la bourgeoisie d'affaires et des hautes charges, mais aussi les simples artisans et les plus humbles métiers; Mercier exprime clairement cette idée lorsqu'il remarque : "On n'a mis sur la scène jusqu'à présent que les hommes qu'on voit sur celle du monde; il reste à y mettre ceux qui vivent dans l'obscurité."⁵⁴ Rappelant que, pour lui, une pièce n'est pas destinée à être lue mais à être représentée, Diderot a mis également l'accent sur le réalisme scénique,

⁵⁰ Ibid. p. 29.

⁵¹ Beaumarchais, Le Barbier de Séville (Paris: Hachette, 1976), p. 31.

⁵² Lioure, Le Drame, de Diderot à Ionesco, p. 29.

⁵³ Ibid., p. 30

⁵⁴ Ibid., p. 31.



dont les éléments sont le décor, les costumes, le jeu des acteurs et leur déclamation.⁵⁵

Bien sûr, le drame bourgeois n'a pas su éviter les défauts qui font de lui le produit littéraire d'un siècle à la fois sensible, romanesque et moralisant. Il espère, comme Molière dans ses comédies, corriger les usages de la société en les montrant dans toute leur cruauté et, en plus, il nous présente des actions compliquées, avec des enlèvements, des reconnaissances qui nous font, à la fin, presque oublier ce qui était réaliste dans cette oeuvre, parce qu'elles ne correspondent guère aux exigences de la vérité.⁵⁶ Il faut pourtant être très juste envers le drame bourgeois; en premier lieu, bien qu'il ne soit pas la représentation réaliste de la vie des gens dans la société du XVIII^{ème} siècle, il indique pourtant clairement les goûts, les idées et les moeurs de cette époque.⁵⁷ Mais surtout, malgré sa médiocrité esthétique et son échec littéraire, le drame bourgeois conserve le plus haut intérêt sociologique et demeure une formule dramatique promise au succès, car il exprime clairement une ambition et un besoin de modernité : il faudra bien reconnaître qu'il est une formule dramatique assez adaptée aux aspirations d'une époque en évolution; on pourrait peut-être aussi dire que, même s'il a connu des échecs, le drame bourgeois aura contribué à la transformation du goût des spectateurs qui, après lui, commencent à vouloir de la vérité sur la scène : c'est donc bien à partir du drame bourgeois qu'il faut chercher l'origine des formes nouvelles qui vont apparaître au théâtre et, sans doute, du théâtre naturaliste en particulier. Voilà pourquoi Zola aime à répéter qu'il ne fait que continuer le travail de Diderot, pour porter enfin la vérité au théâtre.

Lorsqu'arrive enfin le XIX^{ème} siècle, qui est celui où Zola va présenter l'idée du Naturalisme dans le roman comme au théâtre, on pourrait peut-être croire que le mouvement d'évolution qui avait très fortement commencé avec le drame bourgeois de Diderot et de ses amis

⁵⁵ Ibid., pp. 31-34.

⁵⁶ Ibid., pp. 36-38.

⁵⁷ Ibid., p. 47.

va aller plus vite, avec plus de précision; ce n'est pourtant pas vraiment le cas parce qu'il va d'abord y avoir, au début du siècle, tout le théâtre romantique, qui est fait d'héroïsme, d'imagination et d'idées venues du mélodrame. Seuls les grands romanciers réalistes, Balzac, Flaubert et les Goncourt vont tenter de composer des pièces de théâtre, et ce sont plutôt des actions individuelles de metteurs en scène ou d'acteurs qui feront avancer ce mouvement, sans toutefois se référer à une quelconque théorie du réalisme dramatique.

A la vérité, lorsque nous disons que Balzac écrit pour le théâtre, il faut être juste et dire que les oeuvres théâtrales de Balzac sont le plus souvent inconnues et, en tous cas, rarement publiées. Ce fait se comprend très bien quand on sait que Balzac les a composées non pas pour exprimer son point de vue sur le monde, mais tout simplement parce qu'il espérait devenir très vite riche grâce au théâtre. Composées rapidement, sous l'empire de la nécessité, ces pièces sont très mauvaises et n'ont jamais connu le succès.⁵⁸ Flaubert, lui aussi, a essayé de composer de petites oeuvres théâtrales mais, bien qu'il y ait mis toute l'application qu'il utilisait pour rédiger ses romans, il apparaît qu'il n'avait sans doute pas le génie du théâtre puisqu'elles ont échoué. C'est aux frères de Goncourt que revient, comme dans le roman, l'honneur d'avoir composé une oeuvre théâtrale consciemment réaliste. Bien que deux de leurs pièces seulement aient été publiées, Henriette Maréchal et La Patrie en Danger, nous pouvons reconnaître que Zola les admirait, malgré leur échec devant le public.

Cette rapide étude des précurseurs du Naturalisme, que nous avons essayé de mener de la manière la plus complète possible, ne nous permettra pas, bien sûr, de donner déjà une présentation de la doctrine de Zola concernant le théâtre; il apparaît pourtant que l'orientation dans le sens que Zola reconnaît pour être un sens naturaliste représente une direction constante dans l'évolution des idées littéraires, en

⁵⁸Pierre Barbéris, Balzac et le Roman Réaliste, in Histoire Littéraire de la France, Tome IV, 1789-1848. (Paris: Editions Sociales, 1973), p. 161.

alternance et aussi en réaction contre toutes les formes que peut prendre l'Idéalisme. C'est un fait désormais prouvé que, sans cesse, on rencontre des écrivains, des théoriciens, des auteurs dramatiques tentant, dans leurs oeuvres, une représentation, la plus fidèle possible, de la réalité. Pour le XIX^{ème} siècle, nous comprenons fort bien que les idées réalistes aient plus de possibilités de se développer et de s'épanouir qu'aux siècles précédents, parce que les progrès de la méthode dans les sciences physiques, physiologiques et sociologiques leur donnent des bases fermes sur lesquelles s'appuyer : l'oeuvre littéraire sera désormais comprise comme une forme d'étude scientifique et donc plus ou moins naturaliste de l'Homme dans le milieu où il vit.



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Chapitre 2 :

Critique Zolienne des Traditions du Théâtre.

La manière dont Zola a commencé à s'intéresser aux problèmes du théâtre à son époque est intéressante à connaître parce qu'elle peut permettre de comprendre comment il en est venu à dégager une théorie personnelle du théâtre; il faut en fait savoir qu'au début de sa carrière de romancier, alors qu'il n'était pas encore connu, il avait besoin d'argent pour vivre, aussi a-t-il travaillé pour plusieurs journaux. S'intéressant bien sûr à la littérature, les articles qu'il composait étaient naturellement en rapport avec son centre d'intérêt. C'est la raison pour laquelle il s'est trouvé chargé de faire des critiques dramatiques, ce qui lui a permis de se rendre compte directement des problèmes de l'art dramatique en France à la fin du xix^{ème} siècle, et de réfléchir à leurs causes. Plus tard, alors qu'il était devenu un romancier célèbre, , il a continué à écrire des articles de critique dramatique et, ayant mis au point sa théorie du Naturalisme dans la littérature, il a tenté de se servir de cette théorie pour juger du théâtre traditionnel. Nous saisissons par là l'utilité d'une étude des textes de critique composés par Zola à propos du théâtre, car elle nous permettra sans doute d'accéder plus facilement à ses théories personnelles qui sont à la fois la base et le produit de ces critiques. Il faut remarquer que les oeuvres de critique dramatique composées par Zola ne sont pas seulement des jugements sur les pièces qu'il est allé voir représenter, mais qu'elles présentent surtout de grandes séries de réflexions sur les problèmes que nous devons maintenant envisager. Ces problèmes essentiels sont ceux du milieu dramatique, ceux des éléments de la pièce de théâtre et enfin ceux des relations du théâtre avec son époque.

1 - Le Milieu Dramatique.

Avant de commencer à s'intéresser aux oeuvres dramatiques en tant que telles, Zola se rend bien compte qu'une pièce de théâtre est le résultat d'un ensemble d'intérêts parfois convergents et parfois opposés : en effet, la pièce de théâtre est une oeuvre littéraire qui

diffère des autres, telles que la poésie et le roman par exemple, car elle doit être directement en contact avec le public; elle dépend donc absolument de l'accueil que ce public lui fait. Un roman peut attendre dix ans avant d'être connu et apprécié comme un chef d'oeuvre, mais c'est à sa première apparition sur la scène qu'une pièce doit être un succès ou connaître l'échec. En s'intéressant aux causes qui forment le goût du public, Zola en vient naturellement à parler de ceux qui ont pour fonction d'orienter ce goût, c'est-à-dire des critiques dramatiques comme lui. Il se rend alors compte que, très souvent, les auteurs sont dans la dépendance des critiques et du public quand ils composent leurs oeuvres, ce qui a sans doute des conséquences que nous devons également analyser.

La nature même de l'oeuvre théâtrale montre que le public est très important : une pièce est toujours écrite pour être jouée, et jouée devant le public le plus nombreux possible. C'est là sans doute la raison pour laquelle Zola indique que le public a une grande influence sur les critiques :

Le public est regardé comme souverain, voilà la vérité. Les meilleurs de nos critiques se fient à lui, consultent presque toujours la salle avant de se prononcer. Ce respect du public procède de la routine, de la peur de se compromettre, du sentiment de crainte qu'inspire tout pouvoir despotique. Il est très rare qu'un critique casse l'arrêt d'une salle qui applaudit : la pièce a réussi, donc elle est bonne.¹

Ainsi donc, le public est très important pour la réussite d'une pièce représentée sur la scène. Si l'oeuvre est mauvaise ou médiocre, mais que le public l'applaudit bien fort, elle aura aussitôt la réputation d'une oeuvre de qualité; au contraire, même si l'auteur a composé une oeuvre originale, nouvelle dans ses idées et bien construite, quand elle ne plaît pas aux spectateurs pour quelque raison que ce soit, la pièce tombe certainement et même elle est retirée de l'affiche. Nous voyons dès lors très bien pourquoi Zola doit condamner la souveraineté du public en affirmant qu'elle est une fausse valeur :

La théorie de la souveraineté du public est une des plus bouffonnes que je connaisse. Elle conduit droit à la condamnation de l'originalité et des qualités rares. Par exemple, n'arrive

¹Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 53.

t-il pas qu'une chanson ridicule passionne un public lettré ? Tout le monde la trouve odieuse; seulement, mettez tout le monde dans une salle de spectacle, et l'on rira, et l'on applaudira. Le spectateur pris isolément est parfois un homme intelligent; mais les spectateurs pris en masse sont un troupeau que le génie ou même le simple talent doit conduire le fouet à la main. Rien n'est moins littéraire qu'une foule, voilà ce qu'il faut établir en principe. Une foule est une collectivité malléable dont une main puissante fait ce qu'elle veut.²

Si nous pouvons peut-être penser que Zola se contredit dans cette affirmation car si la foule est "malléable", on ne comprend pas alors très bien pourquoi un auteur de qualité et original serait refusé par le public, nous devons cependant remarquer que très souvent, c'est un fait reconnu que les hommes en groupe sont traditionnalistes et peu intelligents. C'est qu'en effet les spectateurs ont des habitudes et, quand ils viennent voir une pièce de théâtre, ils aiment bien retrouver des formes et des idées qu'ils connaissent déjà; le public, dit Zola, "s'habitue à une fausseté qu'il reçoit de chaque pièce, il n'est pas accoutumé à se voir dans un miroir fidèle, il crie au mensonge et à la fausseté."³ Ainsi, cette idée selon laquelle la vie est différente de la littérature, affirmant qu'il s'agit là de deux mondes absolument sans rapport, est la raison qui fait que le public s'accroche toujours à des conventions traditionnelles qui ne peuvent le choquer parce qu'il sait bien que c'est comme cela que cela doit être sur la scène du théâtre :

Voilà ce qui explique pourquoi les horreurs des drames romantiques ne blessent personne : c'est qu'on ne sent pas l'humanité engagée dans l'affaire, tellement les coquins et les coquines y sont hors de toute réalité. Au delà d'une certaine limite, lorsqu'il entre dans la fable, le mal est un plaisir dont la foule se régale. Mettez une bourgeoise qui trompe son mari un peu crûment, le public se fâchera, parce qu'il sentira que cela est vrai.⁴

C'est ainsi que le public qui va au théâtre est habitué à se voir dans le miroir infidèle des traditions qui lui plaisent, et c'est en fonction de cette habitude qu'il va réagir devant les pièces de théâtre

² Ibid., pp. 54-55

³ Ibid., p. 48.

⁴ Ibid., p. 314.

qui lui sont proposées. Nous voyons alors que pour Zola, il est très important de pouvoir transformer le goût du public en lui faisant admettre la vérité au théâtre de façon à permettre à des formes plus modernes de connaître le succès. Il semble cependant que, lorsqu'il parle de cette évolution nécessaire du public, Zola ne présente guère que des espoirs et des vœux pieux, sans plus :

Peu à peu, le public sera avec nous lorsqu'il sentira le vide dans cette littérature alambiquée, qui vit de formules toutes faites. Il verra que la véritable grandeur n'est pas un étalage de dissertations morales, mais l'action même de la vie. Rêver ce qui pourrait être devient enfantin, quand on pourrait peindre ce qui est (...) C'est le réel qui a fait le monde.⁵

Il faut donc - mais Zola ne nous dit pas comment - que le public en vienne à prendre conscience de la nécessité de la nouveauté, de la réalité; pourtant, si c'est ce même public que Zola a appelé un "troupeau", cela sera sans doute assez difficile à réaliser. Quoi qu'il en soit, on s'aperçoit très bien que Zola est conscient de l'importance vraiment essentielle pour ce qui est de l'état du théâtre à son époque, comme il l'est d'ailleurs à toutes les autres. Une pièce, composée pour être jouée, doit accepter la décision des spectateurs pour lesquelles elle est composée. Si on refuse le jugement du public, il ne reste plus qu'à faire comme Musset et à écrire des oeuvres pour qu'elles soient lues, comme Le Spectacle dans un Fauteuil.

Si donc le public joue un rôle essentiel dans ce qui peut arriver à une pièce de théâtre, la critique n'en a, parallèlement, pas moins d'importance : elle a très souvent, avec ce public, une influence soit commune soit réciproque, autant sur les oeuvres que sur les auteurs. Il arrive très souvent qu'une oeuvre originale soit attaquée par la critique, et il est alors presque certain que cette oeuvre ne connaîtra que l'échec; le contraire peut aussi être vrai, et une oeuvre médiocre peut réussir parce que la critique lui est favorable. Zola s'est rendu compte de la partialité des critiques qui, quand ils ne sont pas contents d'une pièce, peuvent crier très fort pour l'abattre :

Il faut que je confesse un de mes grands étonnements. Quand

⁵ Ibid., p. 48.

j'assiste à une première représentation, j'entends souvent pendant les entr'actes, des jugements sommaires échappés à mes confrères les critiques. Il n'est pas besoin d'écouter, il suffit de passer dans un couloir; les voix se haussant, on attrape des mots, des phrases entières. Là, semble régner la sévérité la plus grande. On entend voler ces condamnations sans appel : c'est infect ! c'est idiot ! ça ne fera pas un sou !⁶

Ce que Zola trouve le plus scandaleux, ce n'est pas ces jugements de couloir, mais plutôt ce qu'ils vont devenir dans les articles qui sont publiés le lendemain. Même s'il a été dit que la pièce est mauvaise, il arrive très souvent qu'on lui donne l'occasion de faire une belle carrière, preuve de la duplicité des critiques :

Je lis, et je reste stupéfait. Je relis, pour bien me prouver que je ne me trompe pas. Ce n'est plus le franc-parler des couloirs, la vérité toute crue, la sévérité légitime d'hommes qu'on vient d'ennuyer et qui se soulagent. Certains articles sont tout à fait aimables, jettent, comme on dit, des matelas pour amortir la chute de la pièce, poussent même la politesse jusqu'à effeuiller quelques roses sur ces matelas. D'autres articles hasardent des objections, discutent avec l'auteur, finissent par lui promettre un bel avenir. Enfin, les plus mauvais plaident les circonstances atténuantes (...) Pour les débutants, les uns sont accueillis avec une bienveillance⁷ extrême, les autres sont écharpés sans pitié aucune (...)

Si ces critiques publiées dans les journaux n'étaient que l'expression d'une gentillesse qu'on veut faire à un auteur, cela ne serait pas grave de ne pas dire ce qu'on pense vraiment; mais la critique a une très grande influence sur l'intérêt du public et les gens vont souvent au théâtre parce qu'ils ont lu une critique favorable dans un journal. Le journalisme d'information informe aussi sur les pièces nouvelles et, comme les critiques ont très souvent un mauvais jugement, ce sont rarement de bonnes pièces qui ont un vrai succès. Zola essaie donc d'analyser les causes qui font que cette critique est aussi mauvaise et qu'elle ne joue pas véritablement son rôle. Il note d'abord les contraintes qui existent parce que la presse est désormais quotidienne :

⁶ Ibid., p. 49.

⁷ Ibid., p. 50.

On doit d'abord accuser la fièvre du journalisme d'information. Quand tous les critiques rendaient leur justice le lundi, ils avaient le temps de préparer et d'écrire leur feuilleton (...) Mais on a changé tout cela, il faut maintenant que les lecteurs aient, le lendemain même, un compte-rendu détaillé des pièces nouvelles. La représentation finit à minuit, on tire le journal à minuit et demi, et le critique est tenu de fournir immédiatement un article d'une colonne.⁸

Dans ces conditions, la réflexion, le recul nécessaires à une analyse ou à un jugement circonstanciés ne sont pas donnés au critique, et le compte-rendu est souvent injuste, quand bien même le critique veut être honnête; c'est une déception pour Zola qui pense que la bonne critique est utile et nécessaire. Mais, pour atteindre ce but, dit-il, "il faudrait que la critique eût une méthode et sût où elle va."⁹

Zola ne se fait d'ailleurs pas beaucoup d'illusions sur cette critique dont il attend pourtant beaucoup, car il remarque de façon clairvoyante les défauts qu'elle présente à son époque, quand il dit :

La pièce est exaltée ou éreintée parce qu'elle passe par les passions personnelles du critique. La bienveillance outrée a plusieurs causes, dont voici les principales : la camaraderie, née de relations entre confrères, enfin l'indifférence absolue, la longue expérience que la franchise ne sert à rien.¹⁰

Ce que Zola appelle le respect des situations acquises, c'est ce sentiment conservateur qui fait que l'on accepte à l'avance les oeuvres d'un auteur bien connu, et que, s'il fait une oeuvre mauvaise, "on la cache soigneusement, parce qu'il n'est pas prudent de déranger les habitudes du public."¹¹ Dans ces conditions, un auteur ayant déjà eu des succès aura de bonnes critiques, tandis qu'il n'y a aucune raison d'épargner un jeune écrivain, quand bien même son oeuvre serait originale, surtout quand elle serait originale, parce qu'elle irait alors contre la tradition. La camaraderie, nous explique alors Zola, est un effet des relations sociales car les critiques et les auteurs ont de fréquentes occasions de se rencontrer, et le critique n'ose pas

⁸ Ibid., p. 52.

⁹ Ibid., p. 53.

¹⁰ Ibid., p. 50.

¹¹ Ibid., pp. 51-52.

mal juger l'oeuvre médiocre d'un auteur qu'il connaît :

Alors, comment voulez-vous qu'on lui dise brutalement que sa pièce est détestable ? Il verrait là une trahison, on mettrait dans l'embarras tous les braves gens qui vous reçoivent l'un et l'autre. Le pis est qu'il a murmuré à votre oreille : Je compte sur vous...¹²

L'indifférence est le fait des critiques qui remplissent cet emploi depuis de nombreuses années. Au début, ils ont lutté, mais ils ont vu que cela est inutile, qu'ils ont perdu leur temps. Devenus indifférents ils ne veulent qu'une chose, c'est être amis avec tout le monde : "Il suffit qu'on boive frais et qu'on ne se fasse pas d'ennemis."¹³

Il est donc très difficile, dans les conditions que présente ainsi Zola, de détruire l'avenir d'un écrivain connu; c'est une bonne raison pour que les oeuvres des auteurs débutants soient les seules à être attaquées par la critique. Ils sont, en effet, le plus souvent, totalement l'opposé des auteurs qu'il faut admirer : "Souvent le débutant est un novateur, un garçon gênant, un ours vivant dans son trou, loin de toute camaraderie."¹⁴ Ainsi, les jugements sont des jugements passionnels, sans raisons, en tous cas sans raisons littéraires. C'est comme cela que la critique détourne le public des oeuvres nouvelles et qu'elle aide à maintenir indéfiniment des formes à la fois traditionnelles et périmées qui en arrive pourtant à être considérées comme l'idéal que tout écrivain désirant la célébrité devra suivre sans réfléchir.

Selon Zola, la situation des écrivains à cette époque apparaît donc très difficile car il leur faut faire un choix bien simple : soit il veut être original et dans ce cas, il sera sans doute, à la fois, peu apprécié du public et attaqué par la critique, soit il veut connaître le succès, et il devra alors suivre toutes les traditions. C'est alors un cercle vicieux car les écrivains maintiennent des formes vétustes et, en faisant cela, ils donnent de nouvelles raisons aux critiques comme au public d'affirmer la qualité de ces formes trop

¹² Ibid., p. 51.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., pp. 51-52.

vétustes. A ce sujet, Zola fait les remarques suivantes :

J'ai entendu dire un jour à un faiseur, ouvrier très adroit en mécanique théâtrale, qu'on nous parle toujours de l'originalité des jeunes; mais, quand un jeune fait une pièce, il n'y a pas de ficelle usée qu'il n'emploie, il entasse toutes les combinaisons démodées dont nous ne voulons plus nous-mêmes. Et, il faut bien le confesser, cela est vrai. J'ai remarqué moi-même que les plus audacieux des débutants s'embourbaient dans l'ornière commune. D'où vient donc cet avortement à peu près général? On a vingt ans, on part pour la conquête des planches, on se croit très hardi et très neuf et, pas du tout, lorsqu'on a accouché d'une comédie ou d'un drame, il arrive presque toujours qu'on a pillé le répertoire de Scribe ou de M. d'Ennery.¹⁵

Ainsi, le public, la critique et les auteurs exercent les uns sur les autres des influences réciproques considérables. On peut donc comprendre comment les pièces de théâtre qui sont jouées avec succès s'embourbent de plus en plus dans l'ornière de la tradition et du conformisme. C'est ainsi que, lorsque Zola commence à s'intéresser aux éléments scéniques qui composent les oeuvres dont il fait la critique, les personnages, les décors et accessoires, les costumes, les intrigues et le style, il va sans doute retrouver des éléments traditionnels venus soit du Classicisme soit du Romantisme parce que ce sont là des formes traditionnelles dont le succès est déjà certain, et depuis longtemps.

2 - Les Eléments de l'Oeuvre Dramatique.

Lorsque Zola regarde les pièces de théâtre composées par les dramaturges ses contemporains, il commence par remarquer que les personnages qui remuent sur la scène ne sont pas vraiment des personnages vivants mais qu'au contraire ils sont toujours invraisemblables ou irréels parce que, dit-il, ils ne sont que le calque parfait des personnages classiques ou romantiques, selon les préférences de leur auteur. Cette invraisemblance des personnages, Zola la présente en disant :

Ensuite, ils généralisent au lieu d'individualiser; leurs personnages ne sont plus des êtres vivants, mais des sentiments, des arguments, des passions déduites et raisonnées. Le cadre faux

¹⁵Ibid., p. 37.

veut des héros de marbre ou de carton. Un homme en chair et en os, avec son originalité propre, détonnerait de façon criarde au milieu d'une époque légendaire. Aussi voit-on les personnages d'une tragédie ou d'un drame romantique se promener, raidis dans une attitude, l'un représentant le devoir, l'autre le patriotisme, un troisième la superstition, un quatrième l'amour maternel et ainsi de suite; toutes les idées abstraites y passent à la file, jamais l'analyse complète d'un organisme, jamais un personnage dont les muscles et le cerveau travaillent comme dans la nature.¹⁶

Nous devons bien comprendre que Zola n'attaque pas ici le Romantisme ou le Classicisme : ainsi que nous le verrons, il les considère comme marquant des moments dans l'évolution du théâtre; mais il n'accepte pas qu'à son époque, on trouve encore des pièces de théâtre qui montrent des personnages médiocres, invraisemblables et qui sont, d'après lui, toujours les mêmes :

Entre les personnages en péplum qui se promènent avec des confidentes et discutent sans fin de leurs passions, et les personnages en pourpoint qui font les grands bras et qui s'agitent comme des hannetons grisés de soleil, il n'y a pas de choix à faire, les uns comme les autres sont aussi inacceptables. Jamais ces gens-là n'ont existé. Les héros romantiques ne sont que des héros tragiques piqués un mardi-gras par la tarentule du carnaval, affublés de faux nez et dansant le cancan dramatique après boire.¹⁷

Ces considérations que Zola présente à propos des personnages lui ont permis de reconnaître des faiblesses caractéristiques dans les oeuvres qu'il a critiquées, comme lorsqu'il se rend compte que certains personnages sont totalement inutiles dans l'action représentée. Ceci apparaît très bien dans la critique d'une tragédie, Spartacus, où il note :

Ce qui me consternait surtout, c'était Séphare, le prêtre d'Isis. Pourquoi un prêtre d'Isis ? Sans doute l'auteur avait mis là-dessous le sens philosophique de son oeuvre. La pièce restait si incompréhensible qu'elle devait cacher quelque vérité supérieure.¹⁸

La critique d'une autre pièce, un drame romantique, montre ce même problème des personnages qui sont totalement invraisemblables :

Les personnages n'ont d'autre raison que d'être des formules toutes faites, ils portent des étiquettes sur le dos : le seigneur, le

¹⁶Ibid., pp. 23-24.

¹⁷Ibid., pp. 14-15

¹⁸Ibid., p. 164.

bâtard, la serve, le manant; et cela doit nous suffire, l'auteur se dispense dès lors de leur donner un état-civil, de leur souffler une personnalité distincte. Ce sont des marionnettes qu'il manoeuvre imperturbablement, en dehors de toute vérité historique et de toute analyse humaine.¹⁹

Les personnages créés par un auteur ne prennent vraiment une réalité que quand ils sont représentés sur une scène de théâtre, aussi est-il nécessaire de s'intéresser à l'influence des acteurs qui vont donner vie à des êtres sortis de l'imagination d'un écrivain. Souvent, Zola va devoir déplorer le conservatisme des acteurs de son époque, et en profiter pour attaquer les conventions qui sont en rapport avec le jeu des acteurs. Tout d'abord, il essaie, par des exemples précis, de nous montrer que les conventions d'autrefois nous sembleraient sans aucun doute ridicules et parfois scandaleuses, nous incitant, par là, à penser que les conventions actuelles sont semblables :

Tenez, une des questions les plus curieuses et qui montre bien l'imbécillité de la convention. Au XV^{ème} siècle, tous les rôles de femme étaient tenus par de jeunes garçons. Ce fut seulement sous Henri IV qu'une actrice osa paraître sur les planches. Mais cette audace causa un scandale affreux; le public se fâchait, trouvait cela immoral. Et le plus étonnant, c'est que le déguisement des jeunes garçons, ces jupes qu'ils portaient, donnaient naissance à de honteuses débauches, à des amours monstrueuses, qui semblaient ne choquer personne.²⁰

Lorsque nous lisons les critiques des différentes oeuvres que Zola a vues sur la scène, nous pouvons bien noter que les remarques principales qu'il a faites à propos du jeu des acteurs viennent du fait que ceux-ci sont des vedettes. Cela veut dire que les acteurs ne jouent pas pour faire vivre la pièce, pour prêter leur corps à des personnages mais qu'ils pensent que la pièce est pour eux une occasion de se faire admirer du public. Une telle attitude explique bien sûr pourquoi le jeu doit être artificiel car il s'agit pour les acteurs de se donner le plus possible en spectacle. C'est ce que veut dire Zola lorsqu'il remarque :

S'il parle, s'il écoute, il lance des oeilades au public; s'il veut détacher un morceau, il s'approche de la rampe et le débite

¹⁹ Ibid., pp. 168-169.

²⁰ Ibid., p. 92.

comme s'il s'agissait d'un compliment. Les entrées, les sorties, sont réglées elles aussi de façon à faire un éclat.²¹

Ce besoin des acteurs d'être admirés fait par exemple qu'il est impossible, dans le jeu traditionnel, de voir quelqu'un qui tourne le dos au public, car ce serait perdre une occasion de se mettre en valeur. Ainsi, une conversation en tête à tête sera plutôt une conversation de profil. On comprend donc que cette façon de jouer peut desservir une bonne pièce telle que Zola voudrait qu'elle soit, mais aussi que les situations, les histoires imaginées par des auteurs expérimentés devront toujours être en rapport avec le jeu conventionnel, ce qui limite incontestablement les possibilités de développement du théâtre dans un sens plus moderne. Par opposition, nous voyons Zola faire des compliments à une troupe d'acteurs italiens qu'il a vu jouer à Paris et nous préciser par là ce que le jeu naturel devrait être :

Pas une fois ils ne regardent le public. La salle ne semble point exister pour eux. Quand ils écoutent, ils ont les yeux fixés sur le personnage qui parle et, quand ils parlent, ils s'adressent bien réellement au personnage qui écoute.²²

Zola, lorsqu'il examine le lieu dans lequel les spectateurs voient vivre les personnages, c'est-à-dire la scène, retrouve encore un certain nombre de traditions qui sont à son avis des causes, même indirectes, du manque de valeur des oeuvres :

La question des décors et des accessoires est un excellent terrain circonscrit et nettement délimité, pour y porter l'étude des conventions au théâtre. En somme, les conventions sont la grosse affaire. On me dit que les conventions sont éternelles, qu'on ne supprimera jamais la rampe, qu'il y aura toujours des coulisses peintes (...) que les salons où se passent les scènes n'auront que trois murs.²³

En fait, Zola reproche surtout au décor et aux accessoires tels qu'ils sont employés dans le théâtre conventionnel leur caractère uniquement utilitaire : ils n'existent que si on a besoin d'eux; il peut ainsi remarquer :

On soutient la thèse que seuls les meubles et les objets qui ser-

²¹Ibid., p. 121.

²²Ibid., p. 120.

²³Ibid., p. 79.

vent d'accessoires devraient être réels; il faudrait peindre les autres dans le décor. Dès lors, quand on verrait un fauteuil, on se dirait tout bas : Ah ! ah ! le personnage va s'asseoir; ou bien on apercevrait une carafe sur un meuble : Tiens ! tiens ! le personnage aura soif; ou bien, s'il y avait une corbeille à ouvrage au premier plan : Très bien ! l'héroïne brodera tout en écoutant quelque déclaration.²⁴

Selon Zola, il existe encore un problème beaucoup plus important, c'est celui des costumes qui sont utilisés sur la scène, les raisons de leur utilisation, et les conséquences que cela va amener. Les acteurs étant, il l'a déjà noté, des gens qui veulent être des vedettes, n'espérant que l'admiration du public, il est évident qu'ils ont un grand besoin d'être élégants et bien habillés. Par exemple, une belle et jeune actrice très célèbre ne peut pas accepter de jouer le rôle d'une mendicante sale, parce que le costume ne lui permettra pas de mettre sa beauté en évidence. Voilà des exigences qui sont de la plus grande importance car, quand un écrivain compose une pièce de théâtre, il doit choisir entre créer des personnages qui seront mal joués parce qu'ils s'opposent aux désirs des acteurs, ou créer des personnages "sur mesure"; c'est bien sûr le deuxième cas qui est le plus souvent choisi, car les acteurs aiment bien les auteurs qui leur donnent des avantages. Ainsi, la seule question de ces costumes que veulent ou ne veulent pas porter les comédiens a une très grande influence sur les pièces : il faut au moins que la pièce se déroule dans un milieu bourgeois, et qu'il y ait une scène ou un acte qui montre une soirée mondaine, de façon à ce que les actrices puissent mettre de belles robes du soir et des bijoux. Cela réduit fortement les classes sociales que les écrivains pourront être amenés à décrire sur la scène...

Zola, lorsqu'il fait la critique des intrigues des oeuvres dramatiques ou du style utilisé par les écrivains, y voit encore le résultat de l'influence des goûts du public et du poids de la tradition. Il a ainsi eu l'occasion de voir un drame patriotique de Paul Déroulède, dont le titre est l'Hetman, et il remarque que l'histoire qu'il raconte est un

²⁴ Ibid., p. 76.



tissu d'in vraisemblance : "Il ne devrait pas avoir de succès, puisque les critiques enseignent qu'une pièce ne peut pas réussir sans action, sans situations variées et combinées. Les cinq actes se répètent."²⁵

Mais Zola montre bien qu'un tel drame a du succès parce que, même s'il est mauvais, ennuyeux, mal construit, il flatte les goûts du public qui, à cette époque, attend avec impatience que la France puisse, par une guerre avec l'Allemagne, reprendre l'Alsace et la Lorraine : il utilise donc les idées patriotiques et nationalistes, et il ne peut que réussir : "La seule explication raisonnable est que le succès de l'Hetman n'est pas un succès littéraire, c'est un succès militaire, ce qu'il ne faut pas confondre."²⁶ En fait, Zola n'aime pas les intrigues compliquées et il semble même qu'il ait préféré les pièces qui n'ont pas du tout d'intrigue, comme lorsqu'il montre toute la valeur du

Misanthrope de Molière :

Ce qui me ravit dans le Misanthrope, c'est le dédain qu'on peut y voir du théâtre tel que nos auteurs et nos critiques l'entendent aujourd'hui. Voilà donc une pièce qui se moque de l'action, qui se passe de toute péripétie, qui se déroule largement sans se soucier de la coupure des actes, qui n'est à proprement parler qu'une longue analyse de caractères.²⁷

Zola ne peut pas non plus passer sous silence son intérêt pour le style des oeuvres qu'il critique, et il se rend bien compte qu'il est souvent mal adapté au sujet et au caractère des personnages; cela est sans doute dû, pour une part, à ce préjugé qui veut que les drames et les tragédies soient composés en vers et non en prose, les vers obligeant à transformer ou à déformer les paroles toutes simples qu'il aimerait y entendre. De plus, les vers sont bien souvent mal composés, comme ceux qu'il critique dans un drame qui s'appelle Garin :

Le pis est que monsieur Paul Delair fait des vers déplorables(...) On ne saurait s'imaginer les incorrections grammaticales, les tournures baroques, les cacophonies abominables (...) Si monsieur Paul Delair s' imagine être un poète parce qu'il a abusé là-dedans

²⁵ Ibid., p. 210.

²⁶ Ibid., p. 211.

²⁷ Emile Zola, Nos Auteurs Dramatiques (Paris: Bernouard, 1929), p. 9.

des lions et des étoiles, du soleil et des fleurs, il se trompe étrangement (...) Les tirades glacent l'action.²⁸

Zola insiste bien sur une idée qu'il montre souvent dans ses critiques du style des oeuvres qu'il a vues : le style est juste quand la pièce est juste :

Ce qu'il faut demander avant tout à une oeuvre, (...) c'est d'être une étude exacte, une analyse sincère et profonde. Quand les personnages sont plantés carrément sur leurs pieds et vivent d'une vie intense, ils parlent d'eux-même la langue qu'ils doivent parler.²⁹

En somme, si nous parlons du style que Zola n'aime pas, nous pouvons rappeler Molière qui attaqua ce même genre de style dans la scène du sonnet d'Oronte dans le Misanthrope :

Ce style figuré, dont on fait vanité,
Sort du bon caractère et de la vérité,
Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.³⁰

Nous avons déjà noté que les articles de critique théâtrale que Zola a composés représentent un travail de journaliste, et qu'ils montrent des réactions et des jugements exprimés au jour le jour. Si nous les lisons attentivement, nous pouvons cependant remarquer qu'ils ne présentent jamais de réactions ni de jugements isolés : ils sont, semble-t-il, l'expression d'un point de vue global concernant le théâtre; on peut dire que ces articles présentent, à défaut d'une théorie, au moins une idéologie sur l'histoire du théâtre en France. Par exemple, il ne condamne pas la tragédie classique ou le drame romantique dont il dit qu'ils sont à leur époque des étapes nécessaires de l'évolution du théâtre qui lui semble être le but suprême, c'est-à-dire le Naturalisme. Ces articles de critique nous montrent clairement que Zola comprend l'évolution des genres et des formes du théâtre comme le reflet de l'évolution de la société : nous allons retrouver, derrière ce point de vue, l'influence directe de Taine et de ses idées à propos du déterminisme qui règne sur la littérature.

²⁸Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 171.

²⁹Ibid., p. 236.

³⁰Zola, Nos Auteurs Dramatiques, p. 13.

3 - Le Théâtre, Expression de son Epoque.

Zola, lorsqu'il s'intéresse à la tragédie classique, accepte bien sûr que le XVII^{ème} siècle est le siècle d'or de la littérature française, mais il entend aussi que les oeuvres littéraires de l'époque classique ont été composées pour un seul groupe de gens ou, à vrai dire, une seule classe sociale, l'aristocratie et, plus précisément encore l'aristocratie de cour. Pour lui, il est impossible de nier que l'oeuvre littéraire de cette époque est une distraction de la cour : elle doit parler aux courtisans de leur vie, de leurs activités et de leurs croyances, refléter tout ce qui leur plaît dans le mode de vie de leur classe. C'est là la raison qui fait que de grands écrivains comme Corneille, Racine ou même Molière doivent essayer de composer des oeuvres conformes aux besoins des courtisans, s'ils veulent avoir réussite et réputation. Au contraire, les auteurs qui ne suivent pas les nécessités de l'époque ne connaissent que l'échec et n'auront en aucune façon l'occasion d'être célèbres. Ce sont de telles idées que Zola développe clairement quand il écrit :

Il serait très difficile d'étudier, sur des documents, comment la formule classique s'est créée chez nous. Elle répondait à l'esprit social de l'époque. Rien n'est solide en dehors de ce qui n'est pas bâti sur des nécessités. La tragédie a régné pendant deux siècles parce qu'elle satisfaisait exactement les besoins de ces siècles. Des génies de tempérament différent l'avaient appuyée de leurs chefs-d'oeuvre. Aussi la voyons-nous s'imposer longtemps encore, même lorsque des talents de second ordre ne produisent que des oeuvres inférieures. Elle avait la force acquise, elle continuait d'ailleurs à être l'expression de la société du temps, et rien n'aurait pu la renverser, si la société elle-même n'avait pas disparu.³¹

Dans ces louanges que fait Zola à la tragédie classique quand elle régnait au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles, nous trouvons aussi une condamnation de la persistance de ce genre à l'époque suivante. Si la tragédie classique a régné si longtemps c'est parce qu'elle était l'expression des besoins et des goûts de la société d'Ancien Régime. Mais, avec le temps, besoins et goûts changent, et le Classicisme doit mourir naturellement. Quand on essaie de la restaurer à l'époque

³¹Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 18.

de Zola, c'est une vétusté qui n'a plus aucun sens, car elle ne peut correspondre ni aux goûts ni aux besoins de cette époque : "La tragédie était une formule de courtisans et de réthoriciens, d'un équilibre parfait, dont nous ne pouvons prendre ni la langue ni les procédés."³² Tout, dans le Classicisme, est désormais démodé et mort, et on ne peut pas aller contre l'évolution de la société.

Il n'est pas possible de trouver d'intervalles vides dans le courant de l'évolution littéraire qui s'est naturellement poursuivi quand les traditions classiques sont mortes avec la société qui les avait élaborées. Ainsi, dès le début du XIX^{ème} siècle, les idées classiques sont attaquées et bien vite remplacées par les idées romantiques qui plaisent aux gens de l'époque, tout simplement parce qu'elles sont en correspondance avec leurs idéaux, leurs sentiments, produits de la société. Zola analyse alors l'arrivée du Romantisme dans l'histoire des idées littéraires françaises :

Après la Révolution, après cette perturbation profonde qui allait tout transformer et accoucher d'un monde nouveau, la tragédie agonise en quelques années encore. Puis la formule craque et le Romantisme triomphe, une nouvelle formule s'affirme (...) Je m'en tiens à la littérature dramatique, et je constate que le Romantisme fut au théâtre une simple émeute, l'invasion d'une bande victorieuse, qui entraînait violemment sur la scène, tambours battants et drapeaux déployés.³³

Précisant sa vision du drame romantique, Zola ajoute : "Le drame romantique, brutalement, se fait l'adversaire armé de la tragédie et le combat par tout ce qu'il peut ramasser de contraire à sa formule."³⁴

Si donc Zola définit le Romantisme comme étant l'adversaire et par conséquent l'opposé du Classicisme, c'est parce qu'il le voit comme un moment de l'Histoire littéraire, un moment important par ce qu'il refuse et ce qu'il prépare plus que par ce qu'il est vraiment. Et l'analyse suivante, bien qu'elle fasse aussi des compliments à Victor Hugo, nous le montre clairement :

Il [le drame romantique] a pu être la formule nécessaire d'un

³²Zola, Nos Auteurs Dramatiques, p. 28.

³³Zola, Le Naturalisme au Théâtre, pp. 18-19.

³⁴Ibid., p. 13.

moment, il a pu avoir l'intuition de la vérité, il a pu être le cadre à jamais illustre dont un grand poète s'est servi pour réaliser des chefs-d'oeuvre.³⁵

Pour Zola, l'intérêt, la valeur du drame romantique du début du XIX^{ème} siècle, c'est surtout d'avoir été "un premier pas vers le drame naturaliste auquel nous marchons. Le drame romantique a déblayé le terrain en proclamant la liberté dans l'Art."³⁶ C'est la preuve que pour Zola l'Histoire littéraire est vraiment déterminée par l'évolution de la société, comme il le dit en se plaçant d'un point de vue général : "Il est bien visible que le Romantisme n'a été que le chaînon nécessaire qui devait attacher la littérature classique à la littérature naturaliste."³⁷

Quoi qu'il en soit, Zola s'est aussi posé la question de savoir pourquoi la formule romantique a duré si peu de temps dans l'Histoire de la littérature française, et nous retrouvons, là encore, derrière ses analyses personnelles, l'influence des idées de Taine :

Est-ce que le Romantisme exprime notre société d'une façon quelconque, est-ce qu'il répond à nos besoins ? Evidemment non... La littérature classique, qu'il se flattait de remplacer, a vécu deux siècles parce qu'elle était basée sur l'état social; mais lui, qui ne se basait sur rien, sinon sur la fantaisie de quelques poètes ou, si on veut, sur une maladie passagère des esprits surmenés par les événements politiques, devait fatalement disparaître avec cette maladie.³⁸

Guy Robert remarque à ce sujet que le Romantisme a créé beaucoup d'oeuvres qui risquent de ne pas survivre parce qu'il a trop méprisé son temps et qu'il s'est trop abandonné à une emphase qui n'exprime vraiment aucun sentiment humain.³⁹ Cette impression existait déjà à l'époque de Zola qui ne manque pas de constater, d'une façon impitoyable, que, "à l'heure actuelle, il n'en est pas moins une formule

³⁵ Ibid., p. 16.

³⁶ Ibid., p. 15.

³⁷ Ibid., p. 16.

³⁸ Ibid., p. 19.

³⁹ Guy Robert, Zola et le Classicisme, Revue des Sciences Humaines, Fascicule 50, 1948, p. 142.

démodée et ridicule dont la rhétorique nous choque."⁴⁰ Ce qui montre très bien que le Romantisme n'a été qu'une réaction passagère, l'expression d'une brève poussée de fièvre de la société, déjà oubliée, c'est qu'il est, à l'époque de Zola, dans le même état que la tragédie classique :

Tragédie et drame romantique sont également vieux et usés. Et cela n'est guère à l'honneur du drame, il faut le dire, car en moins d'un demi-siècle, il est tombé dans le même état de vétusté que la tragédie, qui a mis deux siècles à vieillir. Le voilà par terre à son tour, culbuté par la passion même qu'il a montrée dans la lutte. Plus rien n'existe.⁴¹

Plus rien n'existe. Cependant, et Zola le dit lui-même, il ne peut pas se rencontrer d'intervalles vides dans l'Histoire de la littérature, et les formes comme les doctrines littéraires, suivant les idées de Taine, sont déterminées par la société qu'elles reflètent et qui les créent. Ces idées du temps de Zola, quelles sont-elles ? Pierre Martino les présente clairement quand il note :

La Science chassait peu à peu les vieilles chimères métaphysiques les rêves religieux, les respect du passé, les illusions du sentiment; elle remettait l'Homme à sa place dans l'Univers, une toute petite place, sur le même plan que les animaux ou les formes élémentaires de la vie; âme, intelligence, aspirations, idéal, c'étaient là des mots qui perdaient peu à peu leur sens dans un système du monde où tout était mécaniquement réglé, où les êtres se heurtaient et s'appariaient sous la poussée de lois toujours inéluctables.⁴²

Comme on le voit, nous sommes loin des formules classique ou romantique, donnant la plus grande importance à la passion ou à son analyse : "Chaque époque a sa formule, et notre formule n'est certainement pas celle de 1830. Nous sommes à un âge de méthode, de science expérimentale, nous avons avant tout le besoin de l'analyse exacte."⁴³ Il est donc clair que les nécessités du temps sont tout à fait opposées aux deux formules précédentes, mais il n'en demeure pas moins vrai que le Naturalisme ne peut pas apparaître juste après la mort de son

⁴⁰ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 16.

⁴¹ Ibid.

⁴² Martino, Le Naturalisme Français, p. 48.

⁴³ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 21.

prédécesseur immédiat, le Romantisme, sans qu'il y ait continuité ou, à tout le moins, relations avec les formules qui régnaient auparavant.

Le Naturalisme découle de l'art classique comme la société actuelle est basée sur les débris de la société ancienne. Lui seul peut répondre à notre état social, lui seul a des racines profondes dans l'esprit de l'époque; et il fournira la seule formule d'art durable et vivante, parce que cette formule exprimera la façon d'être de l'intelligence contemporaine. En dehors de lui, il ne saurait y avoir que modes et fantaisies passagères. Il est, je le dis encore, l'expression du siècle et, pour qu'il périsse, il faudrait qu'un nouveau bouleversement transformât notre monde démocratique.⁴⁴

La foi de Zola dans l'avènement du Naturalisme au théâtre se place donc sur un plan qui lui permet de juger de la valeur du Classicisme et du Romantisme à leur époque et dans leurs survivances : les idées naturalistes ne peuvent être ni vaincues ni refusées parce qu'elles sont déterminées par la société de la fin du XIX^{ème} siècle; ainsi, au théâtre, il ne saurait être question de restaurer ou de faire durer les vieilles formules parce qu'elles sont périmées depuis trop longtemps : "On ne galvanise pas le passé (...) C'est l'époque, c'est le milieu ambiant, c'est le courant des esprits qui font les pièces vivantes."⁴⁵ Une telle foi nous permet de comprendre pourquoi Zola est allé jusqu'à attaquer les subventions de l'Etat qui permettent de faire jouer des pièces qui appartiennent à des formules périmées :

Mais c'est une idée baroque que de vouloir le [le drame] ressusciter à coup de billets de banque. Il n'y a qu'une seule façon de rendre au drame tout son éclat, c'est de le renouveler. (...) Attendez que l'évolution s'achève, qu'on trouve le théâtre de l'époque, celui qui sera fait avec notre sang et notre chair, à nous autres contemporains, et vous verrez les théâtres revivre. Quand une formule tombe aux mains des imitateurs, elle disparaît vite. Nous avons besoin de créateurs originaux.⁴⁶

Toutes ces considérations nous montrent clairement que pour Zola, les formes et les idées littéraires sont vraiment le produit d'une société particulière; ainsi, le Classicisme est le reflet de la

⁴⁴ Ibid., p. 20.

⁴⁵ Ibid., p. 71.

⁴⁶ Ibid.

société aristocratique de l'Ancien Régime, ce qui explique qu'il a pu durer deux siècles, aussi longtemps que la société qu'il exprimait. Par contre, le Romantisme étant plutôt le reflet d'une crise sociale, celle qui a suivi la Révolution et tous les bouleversements qu'elle a apportés, n'a pas duré très longtemps, car cette crise a été de courte durée. A l'époque où Zola est en train de réfléchir sur le théâtre, il vit dans une société qui est influencée par la toute-puissance de la Science, et dans un régime démocratique qui croit être établi pour longtemps; une telle société, nouvelle dans sa formule et dans son idéologie, doit déterminer une nouvelle forme pour le théâtre. Cette formule, le Naturalisme au théâtre, il nous faudra maintenant tenter d'en préciser les principes.



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Chapitre 3 : Principes du Théâtre Naturaliste.

Emile Zola, comme nous venons de le montrer en étudiant d'abord les théories qu'il a reconnues comme les fondements de ses idées naturalistes au théâtre puis la critique qu'il a donnée des formes que l'art dramatique a prises dans l'Histoire de la Littérature, semble donc, pour définir les principes du Naturalisme au théâtre, s'appuyer sur deux faits : c'est, en premier lieu, la continuité de l'évolution vers des formes de plus en plus proches de la réalité; c'est, en deuxième lieu, la réaction contre des formes de théâtre comme la tragédie, le drame romantique ou la pièce "bien faite" qui lui semblent désormais être anachroniques. Il n'est donc pas exagéré de dire que les théories du drame naturaliste sont établies par Zola qui va les présenter comme le résultat normal des progrès de la littérature, suivant en cela les idées de Taine qui les relie aux progrès de la Science et de la société. Nous devons, parvenus à ce point, remarquer que les principes du théâtre naturaliste ne sont pas exprimées d'une manière systématique et directe dans les oeuvres de Zola concernant la littérature dramatique : il y fait surtout des critiques, et c'est à travers ces critiques que nous sommes capables de saisir ses idées personnelles; cela veut dire que la présentation des principes du théâtre naturaliste doit se présenter comme la synthèse d'idées plus ou moins éparpillées dans ses ouvrages de critique et de polémique théâtrales. N'oublions pas non plus que Zola a d'abord été un théoricien du roman avant que de l'être du théâtre : il est donc difficile d'imaginer que les principes du théâtre naturaliste soient différents de ceux du roman naturaliste, les premiers étant évidemment le produit des seconds. Ainsi, avant d'envisager quels sont les aspects intérieurs, puis extérieurs¹ de l'oeuvre dramatique selon Zola, il

¹Nous suivons ici les catégories définies par Jacques Schérer, La Dramaturgie Classique en France (Paris: Nizet, 1970).

semble utile de voir quelles sont les idées générales communes, selon les idées de Zola, au roman comme au théâtre.

1 - Principes communs au théâtre et au roman.

Lorsqu'Emile Zola a commencé à rédiger des critiques sur les représentations dramatiques dans les colonnes des journaux où il travaillait, il n'avait pas encore vraiment pensé à élaborer une doctrine dramatique qui lui soit personnelle² : c'est la raison pour laquelle nous pouvons imaginer que ses premières réflexions à propos de ce que devrait être le théâtre naturaliste se sont certainement appuyées sur ses théories du roman naturaliste telles qu'il les avait exposées dans les préfaces de ses romans ou dans le Roman Expérimental. Ceci explique pourquoi nous pouvons assez facilement rechercher les principes du Naturalisme qui sont communs au roman et au théâtre d'après ce que pense Zola, ainsi que le remarque Pierre Martino quand il écrit : "Il serait fort inexact de séparer, en des compartiments par trop étanches, le théâtre et le roman naturaliste."³ En effet, le mot de "Naturalisme" n'a été en fait employé et accepté, à la suite de Zola, que pour nommer un ensemble de tendances qui dominaient dans la littérature après 1870, et auxquelles le théâtre ne pouvait pas plus échapper que le roman. Influencés par le Positivisme, Zola et beaucoup des hommes de son époque ont vraiment cru que la Science pourrait tout prouver, tout expliquer, et jouer le plus grand rôle dans tous les domaines de la pensée française. D'ailleurs, Zola faisait clairement ce parallèle entre la littérature et la Science quand il remarquait :

Dans la Science, le Naturalisme, c'est le retour à l'expérience et à l'analyse, c'est la création de la physique et de la chimie, ce sont les méthodes exactes qui, depuis la fin du siècle dernier ont renouvelé toutes nos connaissances; dans l'Histoire, c'est l'étude raisonnée des faits et des hommes, la recherche des sources la résurrection des sociétés et de leurs milieux; dans la critique, c'est l'analyse du tempérament de l'écrivain, la reconstruction de l'époque où il a vécu, la vie remplaçant la rhétorique; dans les lettres, dans le roman surtout, c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des réactions réelles et éternelles.⁴

² Carter, Zola and the Theater, pp. 27-32

³ Martino, Le Naturalisme Français, p. 155.

⁴ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 154.

Ainsi, roman ou pièce de théâtre, une oeuvre naturaliste se devrait d'abord d'observer et d'expérimenter⁵ : c'est la raison pour laquelle elle doit s'intéresser au côté matériel des choses et à la reproduction exacte des milieux. Dans quelque société que vivent les personnages, l'écrivain trouvera des choses concrètes à décrire, à analyser et, au théâtre, à dramatiser. Zola insiste en effet beaucoup sur le fait que le Naturalisme n'exclut rien et se préoccupe de tout peindre⁶. Le théâtre naturaliste, comme le roman, se devra donc de faire vivre toutes sortes d'hommes en les replaçant dans leur cadre social et humain.

Dans l'oeuvre littéraire comme dans la vie quotidienne, tout ce qui arrive, l'histoire qui se déroule, sont des morceaux de vie dans la société, et elles ne peuvent être composées que d'éléments véritables, se trouvant dans des environnements véritables. L'oeuvre littéraire a pour but suprême de peindre ce qui est, ce qui se trouve dans la nature⁷; ce but, qui peut être atteint par certaines techniques particulières à la composition romanesque, devra être rendu, au théâtre par le jeu des acteurs recréant des personnages et par d'autres éléments servant à préciser davantage la réalité de ce qui est représenté; de cette façon, l'oeuvre naturaliste nous présentera la vérité de la société dans laquelle nous vivons et la vie que nous voyons sur les planches devrait donc être une vie sans mensonge, avec sa bonhomie et sa passion⁸. Cette exigence de vérité doit nous amener à préciser quel sera l'homme tel que l'oeuvre naturaliste, roman ou pièce de théâtre, le représente. Etre social, l'homme ne peut vivre et s'exprimer que dans ses relations avec ses semblables, relations qui répondent toujours à ses propres besoins; mais, dans le même temps, chaque homme est différent de tous les autres, il a son propre caractère et il est son maître. Ainsi l'homme nous sera montré à la fois dans son originalité et dans son rapport avec les autres. Il faut

⁵ Ibid., p. 149.

⁶ Ibid., pp. 151-152.

⁷ Ibid., p. 174.

⁸ Ibid., p. 116.

également insister sur le fait que la vie humaine n'est ni simple ni plate, et qu'on y rencontre à la fois de bonnes choses et de mauvaises choses : dans la réalité, rien n'est net, rien n'est certain, car le bien et le mal se mêlent, et il est bien difficile de décider de façon catégorique⁹. Ainsi, l'oeuvre littéraire naturaliste se devra de nous montrer les deux côtés, bon et mauvais à la fois, de la vie : il n'est pas question de montrer ce qui devrait être et, ce faisant, de faire de la littérature idéaliste ou utopique, mais bien de présenter ce qui est, c'est-à-dire le mélange entre les bons et les mauvais, l'intelligence et l'ineptie, la richesse et la pauvreté, le progrès et la décadence, l'espoir et le désespoir qui se mêlent de manière inséparable et indistincte dans notre vie. L'oeuvre littéraire naturaliste, se voulant la représentation la plus exacte possible de la réalité, refuse des personnages qui ne vivent que dans l'esprit : pour Zola, le caractère et les sentiments de l'homme sont en rapport, ou même sont liés de manière indissoluble à son corps, et l'oeuvre se doit de nous montrer cet homme "physiologique", dont la psychologie ne peut pas être séparée du corps dont elle est dépendante.

Il faut pourtant remarquer que, même si l'oeuvre littéraire a seulement pour but de nous présenter la vérité, il ne lui est pas possible de se passer de certaines conventions : il existe des conventions romanesques qui, bien que n'étant pas trop lourdes, se trouvent pourtant même dans les romans de Zola. Les conventions de la scène, elles, sont bien plus écrasantes, et Zola a dû accepter à la fois leur existence et leur nécessité au cours d'une polémique engagée avec le critique traditionnaliste Francisque Sarcey : toute pièce ne sera, au mieux, que représentation de la vie, mais pas cette vie elle-même ; pour être naturaliste, il suffira donc que la pièce de théâtre nous montre une analyse exacte des milieux et des êtres¹⁰ et Zola nous la définit comme une oeuvre qui "se contente de mentir juste assez pour [lui] faire sentir un homme dans une image de la création."¹¹

⁹ Ibid., p. 116.

¹⁰ Ibid., pp. 80-81.

¹¹ Martino, Le Naturalisme Français, p. 28.

Les principes du Naturalisme ne sont pas seulement fondés sur les objectifs que nous venons de préciser, mais ils s'appuient également sur une vision scientifique de l'Homme et de la société, sur des lois sociales et humaines qui ont été établies au XIX^{ème} siècle par des sociologues et des médecins. Bien qu'elles soient désormais très démodées et passablement ridicules, ces lois ont pourtant donné à la conception zolienne de la littérature des bases - ou des alibis - qui semblaient très sérieux. Lorsque Zola compose le Roman Expérimental il utilise, ou plutôt il adapte à la théorie romanesque l'attitude scientifique de Claude Bernard dans son Introduction à la Médecine Expérimentale : il veut nous montrer que l'oeuvre littéraire naturaliste est une expérience qui consiste à faire varier les éléments qui influent sur la vie d'un homme dans la société, origine sociale, éducation, milieu, pour en voir les différents effets possibles. Cette "expérience" dans le cadre littéraire n'est possible que parce que Zola a eu l'occasion de connaître les "lois" qui règlent le déterminisme des milieux d'une part et le déterminisme de l'hérédité d'autre part¹², et c'est d'elle qu'est tirée l'origine des Rougon-Macquart.

La loi sur l'influence des milieux a été utilisée, en littérature, par Taine pour la première fois dans son ouvrage de critique littéraire, Introduction à l'Histoire de la Littérature Anglaise; il explique les origines et l'évolution des formes différentes de la littérature anglaise par l'influence de la société dans laquelle elles se forment. Ces idées ont bien sûr été appliquées à d'autres points de vue, et particulièrement au caractère et aux actions des hommes : cela veut dire qu'il y a des milieux sociaux qui peuvent, par exemple, produire des hommes bons, et d'autres mauvais, par combinaison avec les caractères innés de ces hommes. Nous comprenons alors que si les descriptions des milieux, des cadres sociaux et matériels doivent être si importantes dans les oeuvres naturalistes, plus encore que dans les oeuvres de Balzac lui-même, c'est parce que milieu et cadre ont une influence définissant les personnages. De plus, Taine affirme

¹²Ibid., pp. 24, 36, 40.

que les sentiments et les émotions ne sont que d'ordre physiologique : ainsi, l'oeuvre littéraire naturaliste, dont le but est d'étudier hardiment et franchement le coeur humain, se doit de montrer d'abord l'Homme dans sa vie biologique puisque la psychologie est soumise à la physiologie dont elle n'est plus qu'une branche.

Lorsque Zola précise la conception de son oeuvre romanesque, il dit tout simplement :

Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille en montrant le jeu de la race modifié par les milieux. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse; de même, le métier, la résidence, sont des milieux.¹³

Le "jeu de la race" dont il est question dans cette prise de position, c'est justement la loi de l'hérédité qu'il a empruntée à un livre composé par un autre médecin, le docteur Prosper Lucas. Les idées exposées dans ce livre sont maintenant bien ridicules, et elles ne semblent être scientifiques que par le vocabulaire qu'elles emploient. Pour Lucas, et pour Zola qui a donc adapté ses idées, la "psychologie" des hommes est formée d'une part des caractères innés, qui appartiennent en propre à chaque homme, et des caractères héréditaires, qui nous sont transmis par tous nos ancêtres à travers nos parents. Cette dernière catégorie est surtout formée d'anomalies, aussi bien physiques que morales, comme les maladies nerveuses, la folie, la propension au crime¹⁴. Au théâtre, une telle conception des personnages prisonniers de leur hérédité ne pourra, semble-t-il, que donner des oeuvres aussi pessimistes que celles qui composent le cycle romanesque des Rougon Macquart; par ailleurs, la pièce de théâtre ayant plutôt, par sa nature l'air d'un document brut que d'une explication, il est évident que le drame naturaliste devra trouver des formules originales de façon à pouvoir montrer la puissance de l'hérédité.

Il est donc possible de rencontrer, comme ce que nous venons de présenter le montre, des idées générales pouvant être appliquées aussi bien au théâtre qu'au roman naturalistes. Pourtant, si nous

¹³Ibid., p. 40.

¹⁴Ibid., p. 41.



voulons essayer de vraiment préciser quels sont les principes du théâtre naturaliste, nous devons utiliser les critiques rédigées par Zola dans différents journaux et rassemblées dans deux de ses ouvrages, Le Naturalisme au Théâtre et Nos Auteurs Dramatiques. Il y donne de l'importance à tous les éléments constitutifs de la pièce de théâtre, les grands comme les petits, car il pense que tous jouent un rôle pour créer, se mêlant tous ensembles, la reproduction réaliste, ou plutôt naturaliste, de la réalité. C'est ainsi qu'il insiste très souvent dans ses analyses, sur les aspects intérieurs de l'oeuvre théâtrale en montrant les qualités nécessaires à l'oeuvre naturaliste; nous essaierons donc maintenant de voir quels doivent être les principes dirigeant les aspects intérieurs de l'oeuvre dramatique telle que Zola la conçoit.

2 - Aspects Intérieurs de l'Oeuvre Dramatique.

D'une façon générale, l'intrigue joue toujours un très grand rôle dans toute oeuvre littéraire, qu'elle soit romanesque ou théâtrale. Ainsi, par exemple, on connaît bien l'importance que donne Molière à l'intrigue dans ses comédies. L'intrigue moliéresque est sans doute indispensable pour le déroulement de la pièce vers son dénouement, et elle conditionne clairement les personnages dans des comédies comme Les Fourberies de Scapin ou Le Tartuffe. Mais ces intrigues sont trop souvent remplies de hasards ou d'accidents venant vraiment trop à propos, et il nous est par conséquent possible de dire que, sans ces intrigues, les oeuvres de Molière seraient peut-être moins comiques et se dénoueraient peut-être trop péniblement. Pourtant, quand il étudie les oeuvres de Molière, Zola insiste fortement sur le fait que la pièce qu'il préfère à toutes les autres, c'est Le Misanthrope, car il nous dit qu'elle ne présente pas d'intrigue¹⁵. Cela nous montre quel est le point de vue de Zola à propos de cet élément : il pense que l'intrigue ne doit pas faire tout dépendre d'elle-même, et qu'une pièce qui ne se base que sur l'intrigue apparaît à la fois moins réelle et faible. Selon lui, dans toute oeuvre littéraire de talent, les faits

¹⁵Zola, Nos Auteurs Dramatiques, pp. 9-13.

tendent à se simplifier, l'étude de l'homme remplace les complications de l'intrigue; cette vérité est, selon lui, aussi évidente dans le roman qu'au théâtre¹⁶. Ainsi, dans chaque pièce, comme dans chaque roman d'ailleurs, l'auteur présentera les tableaux en les reliant par une intrigue qui ne doit pas avoir de conséquences; cela veut dire que l'action se déroulera naturellement, sans événements de hasard qui, par des "coups de théâtre", viennent tout bouleverser. Comme tous les personnages sont soumis à la fatalité de leur tempérament et de leur milieu social, les faits qui apparaissent se produisent avec une logique très rigoureuse : l'action n'est que la révélation progressive de la nature intime des personnages¹⁷. La logique doit être considérée comme le coeur de la pièce naturaliste telle qu'elle est conçue par Zola, étant donné que, selon lui, la pièce doit directement dériver de la synthèse de tout ce qu'on tire de la société par l'expérimentation positive; il est donc possible de dire qu'une pièce dont l'intrigue va comporter des hasards, c'est-à-dire des faits qui ne sont pas la conséquence directe et naturelle du caractère des personnages ne peut pas être une pièce naturaliste. A vrai dire, ce n'est pas seulement l'intrigue, mais également le sujet, les péripéties et le dénouement qui ne doivent pas être autre chose que des produits des caractères et des milieux; ils peuvent donc manquer s'ils ne sont pas naturellement une conséquence de ces deux éléments essentiels. Ce qui importe, c'est de montrer au public des tableaux vivants qui fassent soit rire soit pleurer, avec des lignes, des surfaces, des profils auxquels il puisse s'accrocher¹⁸. Du point de vue de la théorie du théâtre naturaliste, on peut donc dire que, si l'oeuvre dramatique a une intrigue, celle-ci doit être à la fois simple et logique : la vie se déroulant simplement et ses événements n'étant que rarement le fait du hasard, l'oeuvre dramatique doit avoir les mêmes qualités, puisqu'elle est imitation de de la vie.

¹⁶Zola, Le Naturalisme au Théâtre, pp. 193-194.

¹⁷Martino, Le Naturalisme Français, p. 158.

¹⁸Sanders, Zola, Busnach et le drame de l'Assommoir, p. 111.

Cependant, si l'intrigue, dans son acception traditionnelle, n'a donc presque aucun rôle dans la pièce de théâtre selon les principes que nous venons de présenter, Zola insiste sur ce qu'il appelle la situation, qui lui semble très importante, et même indispensable; cette situation c'est en fait le cadre social dans lequel se déroule la pièce et, le théâtre se devant de présenter la vérité de son temps, nous en concluons que la situation, le cadre social des oeuvres dramatiques naturalistes doivent se rapporter aux milieux du XIX^{ème} siècle : c'est tout ce qui compte. Dans la construction de chaque pièce, il est donc nécessaire que les dramaturges utilisent comme cadre la société dans laquelle ils vivent. L'histoire est donc plantée dans cette société contemporaine, puis on va beaucoup plus profondément en précisant de quelle sorte de société il s'agit; mais cela n'est pas encore assez précis pour le Naturalisme tel que le comprend Zola : il faut choisir un coin particulier de la société comme situation, ceci parce que, par exemple, les mêmes caractères ne produiront pas les mêmes faits selon qu'on se place en milieu rural ou en milieu urbain.

Dans la vie réelle, nous voyons que les hommes qui vivent autour de nous sont tous différents les uns des autres, car ils viennent de classes sociales différentes; ils sont ou très riches, ou très pauvres, ou ni pauvres ni riches; ils exercent aussi des métiers différents, hommes d'affaires, marchands, paysans, mendiants ou prostituées. La société est donc à la fois un ensemble harmonieux où les différents milieux, les différentes classes sociales luttent tous pour leur propre vie tout en conservant un fond de coutumes communes, mais aussi une série d'oppositions entre des individus et des groupes sociaux qui, si elles sont violées, font naître la condamnation sociale. Une pièce de théâtre naturaliste devra bien sûr exprimer ces caractéristiques particulières à la société et aux milieux qui la composent.

Il existe par ailleurs une correspondance entre les milieux et les personnages : le milieu dans lequel vit le personnage exerce d'abord une influence préliminaire sur lui, en recréant ou en transformant son caractère personnel. C'est un fait que personne ne pourra refuser; le milieu, la situation s'imposent, sans qu'on s'en aperçoive vraiment, dans l'esprit des hommes, et les déterminent à être comme ils sont. Nous retrouvons ici cette idée importante du Naturalisme qui est le

déterminisme des milieux, et il est évident que seule la situation peut nous permettre de comprendre le caractère et les actions des personnages si l'on croit, bien sûr, comme Zola, que le milieu est un déterminant essentiel de la vie et des actes des hommes.

Si nous essayons d'élargir cette idée de la situation au théâtre, nous pouvons aussi réfléchir au fait qu'elle doit, dans le même temps, être le résultat du caractère des personnages. Situations et personnages ont en effet des influences réciproques qu'il est très difficile de démêler; en effet, le milieu est formé d'êtres humains, il vit, se transforme, s'agite selon ses composantes, c'est-à-dire selon les hommes. La situation n'est donc pas seulement un milieu, mais aussi un état des relations humaines entre plusieurs personnages de ce milieu. Ainsi, Zola peut-il nous signaler que :

Il faut, pour que l'oeuvre ait une réelle valeur humaine, que la situation se présente comme une résultante des caractères; si elle est simplement une aventure, nous tombons au roman feuilleton, à la plus basse production littéraire.¹⁹

Le théâtre doit donc présenter des faits naturels, des faits banals et humains, qui arrivent tous les jours, dans tel ou tel milieu, dans telle ou telle classe de notre société, et qui sont poignants parce qu'ils sont vrais. Le théâtre ne peut donc plus être l'agencement artificiel de situations sans rapport avec les personnages, il doit être le drame humain : "Il faut créer des hommes avant tout, au théâtre comme ailleurs. Les situations ne sont plus ensuite que les actes mêmes des personnages"²⁰ On voit bien que le milieu détermine les personnages et que ces personnages influencent le milieu car ils en sont les composants : il est aisé de comprendre que l'oeuvre dramatique présente alors une logique qui correspond à celle de la vie réelle, présentée sur la scène par l'auteur.

Nous pouvons bien remarquer, en parlant des situations, que nous sommes aussitôt amenés à parler d'un autre élément particulièrement important du théâtre, les personnages. Zola essaie d'abord de nous

¹⁹ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 191.

²⁰ Henri Mitterand, Thérèse Raquin au Théâtre, Revue des Sciences Humaines, Octobre-Novembre 1961, pp. 496-497.

montrer qu'avant le Naturalisme, certains personnages avaient pour caractéristiques de refuser certaines particularités humaines. Par exemple, dans le théâtre classique, les auteurs ne donnaient de l'importance qu'à l'esprit de leurs personnages, et le corps n'avait aucun rôle; les personnages classiques ne sont donc, selon Zola, que des mécanismes cérébraux dans lesquels seule l'âme fonctionne : en un mot, le théâtre nous montre l'homme psychologique et ignore l'homme physiologique²¹. Ce qui semble grave à Zola, c'est qu'au XIX^{ème} siècle, on continue toujours à présenter des personnages dont le caractère humain demeure médiocre ou même absent; si quelques auteurs, tels les Goncourt, par exemple, ont créé des personnages de chair et d'os, les autres ne donnent que des types plutôt que des hommes réels; les jeunes gens ne sont que des jeunes gens, les pères ne sont que des pères, et ils demeurent toujours abstraits. Chaque personnage sert à représenter une idée plutôt qu'un individu. Zola veut donc que les personnages de théâtre ressemblent aux hommes que l'on voit dans la vie quotidienne et réelle; pour être des personnages réels, il est évident qu'ils ne doivent pas seulement être des esprits, mais aussi des corps : on ne peut jamais séparer le physique du moral, l'homme doit être, au théâtre comme dans le roman, un homme "physiologique".

Nous avons vu que les personnages du théâtre naturaliste ont à être en rapport avec la situation qui les crée et qu'ils créent eux-mêmes, et qu'ils doivent aussi être réels. Cela veut dire que nous ne devons plus nous intéresser à des rois, des princes ou des guerriers fameux comme dans la tragédie classique ou dans le drame romantique, mais à des commerçants, des ouvriers, des femmes "qui détaillent de la charcuterie ou qui repassent le linge."²² Ce besoin de réalisme nous montre bien que le théâtre naturaliste, comme d'ailleurs le roman naturaliste lui-même, va s'intéresser à des personnages qui vivent dans des milieux simples, ou même vulgaires : c'est qu'il est facile de montrer et de caractériser de tels milieux, et même la provocation qui est de montrer la vie des hommes vulgaires sur la scène peut avoir

²¹Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 86.

²²Edmond Lepelletier, Emile Zola, sa vie, son oeuvre (Paris: Mercure de France, 1908), p. 228.

la force d'un exemple et d'une démonstration de la valeur de cette théorie naturaliste.

Les personnages du théâtre naturaliste sont donc à la fois des composants et des expressions de la situation qu'ils vivent, et leur psychologie ne peut pas se séparer de leur vie physique. Cette brève définition du personnage dans le théâtre naturaliste nous amène alors à envisager un problème qui est en rapport avec lui. En effet, pour Zola, la réalité des personnages ne s'arrête pas là : si nombreux qu'aient été les critiques dramatiques qui affirmaient qu'il existe une langue du théâtre, et qui pensaient qu'on ne parle pas sur les planches comme on parle dans la vie quotidienne, il n'est pas du tout d'accord avec cette idée. En effet, la langue est l'expression physique de la pensée laquelle est dans la dépendance du corps et de la situation sociale : ainsi, il ne peut pas accepter que des bergères arrivent sur la scène pour nous chanter en vers :

Nous sommes les bergères,
Vives et légères.²³

Zola insiste bien sur le fait que, quand on veut faire parler les personnages, il faut penser à beaucoup de choses, leur corps, leur âge, leur métier, leur classe sociale et aussi leur éducation. Si on veut créer des êtres vivants, il ne suffit pas de les montrer au public avec des costumes exacts dans les milieux qui les déterminent, encore faut-il présenter leur façon personnelle de penser et de s'exprimer²⁴. Un enfant, par exemple, doit avoir des idées enfantines, et il est faux de lui faire avoir des idées dignes d'un adulte de trente ans. Le corps par les gestes, est également capable de relier de façon plus réaliste le corps et la façon de parler qu'ils accompagnent. Le personnage de théâtre est composé de façon très complexe d'un corps et d'un esprit, lesquels exercent l'un sur l'autre des influences réciproques : le corps - manière de parler et gestes - exprime les idées et le caractère qu'il a d'ailleurs, en partie, déterminés; ainsi le personnage n'est plus une abstraction, mais bien cet être de chair et de sang, cet homme

²³ Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 196.

²⁴ Ibid., p. 197.

physiologique dans lequel Zola voit l'idéal de ses personnages.

Si une pièce de théâtre est une oeuvre littéraire, il ne faut pourtant pas que nous oublions qu'elle est composée pour être jouée devant des spectateurs; ce sont les éléments visuels qui composent le spectacle que l'on appelle les éléments extérieurs; ce sont d'abord ceux qui se rapportent directement aux personnages eux-mêmes, c'est-à-dire les costumes, puis ceux qui nous montrent le milieu dans lequel vivent les personnages, ce sont les décors d'une part et les accessoires d'autre part. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Zola quand il cherche à définir les principes du théâtre naturaliste, va apporter un soin minutieux à l'étude de ces éléments extérieurs car ils permettent bien sûr de donner aux spectateurs une illusion de la réalité dans laquelle on va présenter un milieu social réel pour des personnages réels, "physiologiques". Nous allons donc maintenant essayer d'analyser comment ces éléments extérieurs devraient, dans le théâtre naturaliste, se présenter lorsqu'on le représentera sur les planches.

3 - Aspects Extérieurs de l'Oeuvre Dramatique.

De la même façon qu'il refuse que nous soient montrés des personnages abstraits qui ne sont guère que des esprits, comme les héros de la tragédie classique, Zola refuse bien sûr aussi les décors de la tragédie classique, dont il affirme que ce n'est qu'une absence de décor : "A la rampe, quelques lambeaux pendus sur des perches, et derrière, il n'y a que la voile blanche."²⁵ Ce refus n'est pas une condamnation du décor classique, expression naturelle du XVII^{ème} siècle, mais c'est un refus de l'anachronisme qui existe dans l'utilisation de tels décors à la fin du XIX^{ème} siècle. Le décor exact, tel que Zola le réclame, dans de nombreuses critiques de théâtre, ce n'est pas une invention, c'est l'aboutissement de l'évolution humaine et sociale, et la mode est absolument sans rapport avec elle²⁶. On peut dire que le besoin du décor exact qui est ressenti à l'époque dite naturaliste s'impose naturellement, de même, comme nous le verrons un peu plus loin,

²⁵ Ibid., p. 73.

²⁶ Ibid., p. 85.

pour le besoin du costume exact. D'après Zola, il est aisé de constater un mouvement à la fois lent et continu qui s'opère chaque jour et va, de plus en plus, dans le sens de l'expression de l'influence des milieux: la nécessité du décor exact est donc le résultat de l'influence toujours plus grande de la nature; désormais, l'Homme n'est plus seul, la campagne, la ville, les ciels, les climats, méritent d'être objets d'étude car ils sont le cadre de l'Humanité, son décor, et qu'ils ont une influence certaine sur elle.²⁷

La société changeant avec le temps qui passe, les hommes, eux aussi, doivent changer de même que leurs cadres de vie; cela veut dire que le décor doit être adapté aux personnages qui vont y vivre: il serait particulièrement ridicule de faire jouer des personnages du XIX^{ème} siècle dans un décor grec ou romain. Il faut d'ailleurs remarquer que le public est déjà prêt à accepter le fait que le décor devrait être le plus près possible de la réalité car, comme Zola le note en faisant la critique de certaines oeuvres dramatiques de son époque, une pièce mauvaise peut être rachetée grâce à des décors exacts, et même connaître un très grand succès à cause d'eux seulement.²⁸ Un décor exact ne peut que montrer des avantages dans la présentation des personnages et de leur caractère; il peut, par exemple, nous raconter leurs habitudes sans qu'il soit besoin de les exprimer de façon directe; de cette façon, le décor n'est pas seulement un cadre, mais il fait partie intégrante du drame, et il peut déterminer les faits comme les personnages. Les décors peuvent tout montrer, un marché, un parc, une route, un bal, une maison, une chambre même. Ce qui est le plus important, c'est que les décors ne soient pas choisis pour le spectacle, mais logiques et raisonnables pour la pièce; cela veut dire que le décor exact doit être défini comme le cadre normal de la vie des personnages que l'on veut représenter: ainsi, si on veut nous montrer la vie d'un mendiant, il sera à la fois médiocre et exagéré de lui donner pour maison un château, même bien représenté. Il est aussi possible, parfois, nous dit Zola, qu'un décor soit suffisant pour donner

²⁷ Ibid., p. 75.

²⁸ Ibid., p. 78.

l'impression d'une société humaine, comme quand il imagine ce qu'il pourrait faire, par exemple, avec le décor des Halles de Paris :

Eh bien ! dans ce décor immense, on pourrait parfaitement arriver à un ensemble très pittoresque, en montrant les forts des Halles coiffés de leurs grands chapeaux, les marchandes avec leurs tabliers blancs et leurs foulards aux tons vifs, les acheteuses vêtues en soie, de laine ou d'indiennes, depuis les dames accompagnées de leur bonne jusqu'aux mendiants qui rôdent pour ramasser les épluchures.²⁹

Zola va même encore plus loin, car il pense que le décor peut aussi montrer des endroits cachés ou difficiles à voir par soi-même. Les drames populaires auront par exemple des cadres comme l'intérieur d'une usine, l'intérieur d'une mine, la foire aux pains d'épice, une gare, un quai aux fleurs, un champ de courses; tous les cadres de la vie moderne peuvent être utilisés.³⁰ Nous voyons donc que dans la pièce de théâtre naturaliste, le décor joue un rôle véritablement essentiel car il sert à poser la situation des personnages, à dire le monde où la pièce va se dérouler, et à exposer les habitudes des personnages. Le décor est un élément du déroulement dramatique, et il faut le choisir avec le plus grand soin car il a une grande valeur. Le décor exact n'est en aucune façon une distraction offerte aux spectateurs, il est véritablement une partie de l'oeuvre elle-même.³¹

A côté des décors, et très difficiles à séparer d'eux, il est utile de parler du rôle des accessoires dans la pièce de théâtre; les accessoires se composent de tous les objets considérés comme utiles à la représentation. Avant l'époque où Zola a commencé à réfléchir sur eux, les accessoires n'étaient pas compris comme des choses d'une très grande importance; ils étaient utilisés sans aucune logique, sans vraiment avoir de rapports logiques avec l'action et, quand l'auteur n'en avait pas besoin, il les supprimait comme il l'entendait. D'ailleurs, lorsque nous lisons les oeuvres classiques, les comédies de Molière par exemple, nous notons que les accessoires sont bien trop souvent oubliés : Molière ne dit jamais combien il y a de sièges

²⁹ Ibid., p. 104

³⁰ Ibid.,

³¹ Martin Kanés, Zola and Busnach; the Temptation of the Stage, PMLA, Vol. 77, Mars 1962, p. 113.

sur la scène, où se trouveront les portes ni comment les meubles ont à être disposés. L'optique de Zola, à propos des accessoires, est différente : il pense que ce sont des éléments indispensables à une pièce de théâtre moderne. Ils peuvent jouer un rôle très important en indiquant beaucoup de choses qui n'ont dès lors plus besoin d'être exprimées directement; pour Zola, l'accessoire précise le décor, et aide donc à poser, comme lui, la situation, en nous racontant les habitudes ou même l'âme des personnages. On voit tout de suite que cette idée de l'emploi des accessoires amène à préciser qu'ils doivent être exacts et convenir aux décors qu'ils complètent, sinon ils ne serviront à rien; ils peuvent même alors être nuisibles et avoir pour effet d'embarasser la scène. Ainsi, il suffit de copier la réalité : on saura quelle sorte d'accessoires choisir et comment les placer de façon convenable dans le décor qu'ils doivent améliorer. Si le décor présente, par exemple, une filature en marche, il est nécessaire de voir la machine en mouvement, avec ses éléments très compliqués, la tasse de fils, la couleur, le tissu, et tout l'embaras de l'usine; c'est alors que les accessoires sont corrects car ils sont vraiment nécessaires à ce travail et ils nous expriment sans doute beaucoup de choses sur la vie quotidienne des ouvriers qui doivent travailler quotidiennement dans une telle ambiance; les principes que pose Zola à propos de ces accessoires sont donc, en fait, les mêmes que ceux qui se rapportent au décor car ils ont le même but.

Dans ce décor exact, que des accessoires bien choisis en copiant la réalité viennent préciser, la pièce de théâtre nous montre des personnages qui vivent. Si on regarde une représentation dramatique, on voit tout de suite que les personnages sont des acteurs qui, en plus de leurs gestes et de leurs paroles, sont physiquement présents sur la scène. Cela veut dire que leur aspect extérieur, leur costume, ne peut pas échapper à Zola lorsqu'il entreprend son étude des éléments extérieurs de la pièce de théâtre. Commencant par le point de vue historique qui est le sien à cause de sa vision évolutionniste de l'art dramatique, il remarque d'abord que, dans le décor nu qui est la caractéristique de l'époque classique, les acteurs montrent un souci croissant de richesse des costumes, sans se préoccuper de l'exactitude ni même des simples réflexions que le plus petit bon sens pourrait

leur inspirer.³² Cependant, déjà à cette époque, malgré l'importance prise dans la tragédie par le luxe des costumes, nous pouvons bien rencontrer un homme comme Molière qui apparaît conscient de ce grave problème : il ose forcer, dès la première représentation de Tartuffe, sa femme qui doit jouer le rôle d'Elmire, incommodée au premier acte, à enlever le costume magnifique qu'elle voulait porter pour cette circonstance.³³ Cette anecdote amène Zola à remarquer que le luxe des costumes est la faute des actrices qui veulent, par coquetterie, être toujours à leur avantage sur la scène. Zola, expliquant l'origine de ce besoin du luxe dans les costumes, en conclut surtout qu'il a corrompu le goût du public : les spectateurs ne sont pas choqués mais assistent au contraire à ces exhibitions comme à des représentations de mode, se passionnant plus pour la toilette des actrices que pour la pièce de théâtre elle-même.³⁴

Nous pouvons facilement deviner que Zola va rejeter, de façon catégorique, l'emploi de costumes de la sorte dans son théâtre naturaliste; il sait pourtant bien que c'est une révolution qu'il sera très difficile de faire avec succès car il lui faudra lutter contre la tradition, les habitudes du public, contre le goût et l'inertie des comédiens et surtout contre la coquetterie des comédiennes.³⁵ Il est cependant heureux que certaines comédiennes de talent, conscientes du fait que le théâtre demande plus de vérité qu'autrefois, se soient montrées sur scène dans des costumes plus réalistes, en même temps que leur diction devenait plus naturelle : elles ont peut-être fort choqué les conservateurs au théâtre, mais elles ont pourtant préparé cette nécessaire révolution du costume.³⁶

Quels sont les principes que pose Zola en ce qui concerne les costumes sur une scène de théâtre naturaliste ? Il remarque que les

³² Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 95.

³³ Ibid., p. 96.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., p. 97.

vêtements modernes sont très variés, car ils vont dépendre des rôles, des caractères, des classes, de l'esprit des personnages. Zola sait bien que les costumes de son époque sont très pauvres en comparaison avec ceux de l'époque classique, mais il veut pourtant que les habits des acteurs s'accordent avec les nécessités de leur rôle. Ces personnages viennent de classes sociales différentes, ils exercent des métiers différents, et il ne sera donc pas bizarre que leurs habits soient taillés selon des formes différentes; c'est la diversité des costumes, ajoutée à leur exactitude, qui suffira pour que l'intérêt subsiste.³⁷

Nous voyons bien que, dans le système du théâtre naturaliste selon les principes que nous venons de présenter ici, la pièce de théâtre est vue par Zola non seulement comme un texte écrit, mais aussi comme un texte en action, dans la représentation théâtrale; c'est la raison pour laquelle on peut dire que le rôle des éléments extérieurs, décor, accessoires et costumes, devient d'une importance primordiale. Ce n'est en fait pas très étonnant car ils doivent, au théâtre, remplir le rôle que les descriptions précises et détaillées jouent dans le roman réaliste et naturaliste; c'est grâce à ces éléments extérieurs que l'auteur va pouvoir faire comprendre et sentir le milieu, essentiel dans le Naturalisme puisqu'il conditionne les personnages et leurs actions. On peut ainsi comprendre que la représentation d'un véritable appartement de petits-bourgeois est déjà, en elle-même, une satire sociale; le décor d'une usine, la présence des machines énormes et surhumaines, peuvent facilement faire ressentir la dureté de la situation ouvrière. Grâce aux décors et aux costumes, il est donc possible à un auteur, à condition qu'il les choisisse très exacts, très documentaires, très représentatifs, de ne pas intervenir dans sa pièce par de longues conversations dans le but de bien préciser sa pensée et ses buts : c'est une manière d'éviter l'abstraction, insupportable dans la représentation de la vie, et sonnante trop faux.

³⁷ Ibid., p. 104.

Lorsque Zola a donc entrepris une réflexion à propos des caractères que devrait présenter le théâtre pour être naturaliste, on peut dire qu'il a, d'une part, adapté les buts du Naturalisme dans le roman pour le théâtre et, d'autre part, enrichi ses idées par la critique constructive qu'il a faite en tant que journaliste devant juger des pièces qu'il allait voir. Du point de vue des principes, le Naturalisme au théâtre apparaît comme un ensemble à la fois cohérent et crédible. Il s'agit de donner la représentation la plus proche possible de la réalité, cette réalité étant définie comme la vie de l'Homme dans la société telle que Zola la comprend, c'est-à-dire en fonction de l'hérédité et du déterminisme des milieux. La représentation de la réalité est vue d'une manière globale, ce qui donne tout autant d'importance à la représentation dramatique qu'à la composition de l'oeuvre, car les éléments visuels et auditifs du spectacle jouent un rôle essentiel pour l'expression des situations, des milieux et de la condition sociale des personnages.

Ainsi, nous pouvons maintenant affirmer qu'il existe une théorie ou tout au moins un ensemble de principes qui sont ceux appelés par Zola du "Naturalisme au Théâtre". C'est en se fondant sur cette théorie que Zola a continué sa critique des oeuvres des dramaturges de son époque : on comprend alors assez bien que les écrivains qu'il attaquait, comme leurs défenseurs et partisans, lui aient répondu qu'il devrait bien leur donner des exemples de ce théâtre naturaliste au nom duquel il les condamnait. Comme aucun auteur ne semblait se servir de ses théories, Zola s'est mis à la composition de certaines pièces. Ce sont ces oeuvres-là que nous devons maintenant examiner, afin de déterminer si elles sont vraiment des applications de ces principes du Naturalisme au théâtre.