

Le théâtre de jeunesse de Zola, ou l'entrée en scène de l'apprenti contestataire

Daniel LONG
Université Sainte-Anne

ABSTRACT

In creating the plays La Laide (1865) and Madeleine (1865), Zola was following up on the composition techniques he had put into practice in La Confession de Claude (1865) by integrating into his theatre a spirit of challenge already manifested in his journalistic writings. These plays can also be distinguished by their aesthetic and thematic crossingbreeding, while the young writer continues to trace the path that will lead him to naturalism. La Laide and Madeleine illustrate the situation of confinement in which the characters find themselves, and this is achieved by an insistence on the inherent difficulty of escaping exterior circumstances. In this way, any possibility of libération from constraints is eliminated through dialogue and stage directions, which emphasize the immutability of the conditions of existence. The year 1865 thus constitutes a key stage in Zola's career, when the writer in training is careful to ensure a more precise orientation to his work, through the creation of new dramatic effects.

RÉSUMÉ

Dans les pièces La Laide (1865) et Madeleine (1865), Zola a poursuivi son apprentissage de certaines techniques de composition qu'il avait mises en œuvre dans La Confession de Claude (1865), en intégrant dans son théâtre l'esprit de contestation qui s'était déjà manifesté dans ses écrits journalistiques. Ces pièces se distinguent également par un métissage esthétique et thématique, alors que le jeune écrivain continue de tracer la voie qui le mènera au naturalisme. La Laide et Madeleine illustrent la situation d'enfermement dans laquelle se trouvent les personnages, et ce, au moyen d'une insistance sur la difficulté inhérente à échapper aux causes extérieures. De cette manière, toute possibilité de libération des contraintes est écartée par des paroles et des indications scéniques qui mettent en évidence l'immutabilité des conditions d'existence. L'année 1865 constitue donc une étape-clé dans la carrière de Zola, où l'écrivain en formation veille à donner une orientation plus précise à son écriture par la création de nouveaux effets dramatiques.

L'année 1865 constitue une phase transitoire dans la carrière de Zola, ses lectures de Taine, de Michelet et de Claude Bernard l'ayant amené à approfondir son étude du corps social et des mœurs contemporaines. Au même moment, le jeune écrivain a renoué avec la dramaturgie et a commencé à intégrer dans son théâtre un enchaînement déterministe. Si ses pièces *La Laide* et *Madeleine* peuvent être considérées, à bien des égards, comme des écrits "pré-naturalistes," on y distingue également des perspectives inquiétantes par rapport à l'influence de l'organisation sociale sur la vie sentimentale. Qu'il emprunte la voie de la comédie ou celle du drame, ce théâtre engage le/la lecteur.trice-spectateur.trice à réfuter une conception des rapports amoureux inadaptée au cadre

d'existence ainsi que les discours sur lesquels elle s'appuie. Cette critique de la dynamique et des pressions sociales se double d'une réflexion sur les modes de représentation, tandis que les esthétiques romantique et néoclassique sont remises en question. Ces œuvres, bien qu'elles soient tout à fait confidentielles, marquent néanmoins une étape déterminante dans la carrière de Zola, où l'écrivain en formation cherche manifestement à donner une orientation spécifique à ses pratiques scripturales et à créer de nouveaux effets dramatiques.

En vérité, la première pièce de Zola dont le texte nous soit parvenu est un proverbe en alexandrins en un acte intitulé *Perrette* écrit en 1860 et inspiré de *La Laitière et le pot au lait*.¹ Cette découverte de la composition dramatique, si elle encouragera le jeune Zola à produire d'autres pièces par la suite, ne présage guère la tendance à la contestation qui commencera à s'affirmer au milieu des années 1860. Il faudra donc attendre ce point de jonction que constitue l'année 1865 pour que Zola renoue avec le théâtre en ajoutant une nouvelle dimension à celui-ci, à savoir un questionnement sur le tempérament mais aussi sur l'organisation sociale qui expliqueraient les obstacles à la fois internes et externes rencontrés par le héros ou l'héroïne.

Cependant, avant que Zola ne se transforme en véritable explorateur des marges, en "déchiffreur de l'entre-deux,"² il a créé un lien assez explicite entre ses premières inspirations et l'irrésistible attrait de la démarche scientifique et des horizons que celle-ci dévoilerait. Dans le recueil de chroniques *Le Naturalisme au théâtre* (1881),³ les propositions relatives à la composition et à la représentation dramatiques seront énoncées formellement, ce qui a peut-être bien occulté l'esthétique et la vision privilégiées par l'auteur dans ses écrits de jeunesse. Comme l'a souligné Colette Becker, les premières années de la carrière de Zola ont constitué un authentique apprentissage, où l'écrivain en formation a élaboré une œuvre qui "se veut regard sur le monde contemporain"⁴ et une "vision des choses qui s'exprime, qui se fait à travers l'écriture, ses choix, ses difficultés, ses roublardises, ses dérobades."⁵ Ces expérimentations aboutiront évidemment à un renouvellement sur le plan esthétique, mais la réflexion critique sur son époque que Zola pratiquera de plus en plus, l'amènera naturellement à développer un esprit contestataire, que l'on a le plus souvent examiné dans sa production journalistique et dans *Thérèse Raquin*.⁶ Pourtant, les deux pièces, achevées en 1865, fournissent elles aussi des indices de cette volonté de moderniser la forme et l'inspiration, tout en témoignant de la réticence de l'auteur à sacrifier ses premières inclinations. Comme l'a souligné Jean-Max Guieu,

[I]e débutant a déjà [...] cette perspicacité critique que l'on retrouvera dans ses textes théoriques, mais si le spectateur Zola peut saisir les faiblesses dramatiques des autres et les

¹ Célèbre fable de La Fontaine (livre VII, fable IX) qui raconte l'histoire de Perrette, une jeune paysanne transportant une cruche de lait au marché en rêvant aux bénéfices que'elle pourrait retirer de cette vente. Emportée par son enthousiasme, elle renversera son pot.

² Colette Becker, "Zola, un déchiffreur de l'entre-deux," *Études françaises* 39.2 (2003): 11-21.

³ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre: Les théories et les exemples*, éd. Marianne Bouchardon (Paris: Classiques Garnier, 2020).

⁴ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola: Du poète romantique au romancier naturaliste (1840-1867)* (Paris: PUF, 1993) 2.

⁵ Becker (1993) 2.

⁶ Et dans une moindre mesure *La Confession de Claude*. Voir en particulier les commentaires d'Henri Mitterrand, *Zola I: Sous le regard d'Olympia [1840-1871]* (Paris: Fayard, 1999) 462-74; de Colette Becker (1993) 176-98; de Sophie Guermès, *La Religion de Zola: Naturalisme et déchristianisation* (Paris: Champion, 2006) 63-69; de François-Marie Mourad, Introduction, Émile Zola, *La Confession de Claude* (Paris: Librairie générale française, 2013) 7-42; et notre article intitulé "Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La Confession de Claude* de Zola," *Nineteenth-Century French Studies* 37.3-4 (2009) 303-14.

analyser pour en déduire bientôt les bases de son *Naturalisme au théâtre*, le dramaturge commet les mêmes erreurs, et reste très conformiste: tout en demeurant persuadé d'innover, il a besoin de rester dans les normes définies et sécurisantes du théâtre traditionnel.⁷

Colette Becker a elle aussi attiré l'attention sur le fait que Zola "demande à la pièce de théâtre ce qu'il réclame au roman. Mais ses essais dramatiques montrent le même décalage que les romans entre pensée et réalisation, la même difficulté, voire la même impossibilité, à se dégager des modèles, types et scènes ou ficelles du métier, qu'il condamne par ailleurs."⁸ Enfin, Jacques Noiray précise que "pour Zola, malgré certaines affirmations pouvant laisser croire à une opposition tranchée entre le naturalisme et le romantisme, il n'existe pas de fracture fondamentale entre ces deux mouvements littéraires."⁹ Dans *La Laide* et *Madeleine*, cette rencontre – ou cette tension – entre deux dispositions d'esprit produit donc une dramaturgie de l'hésitation où se profile un questionnement sur les normes établies.

La Laide est une comédie en un acte et quinze scènes qui, au premier abord, a les caractéristiques principales du vaudeville des années 1860, notamment la succession de quiproquos. L'on devine néanmoins dans cette pièce une critique de l'ascendant exercé par le cadre social sur l'expression naturelle du sentiment amoureux, sur l'impossibilité d'échapper au pouvoir coercitif exercé par le milieu. Précisons que Zola a écrit une première version inachevée (et versifiée) de *La Laide* en 1862 ou 1863, avant de reprendre ce projet en 1864 ou 1865.¹⁰ Cette nouvelle version en prose porte visiblement la marque d'une imagination poétique refrénée, quoique le rythme accéléré et la caricature de personnages typiques du vaudeville aient été conservés. Sous les apparences d'une comédie assez légère, cette œuvre, comme le laisserait entendre son titre, évoque l'aspect rébarbatif des convenances. *La Laide* est pour l'essentiel l'histoire d'un père qui a deux filles à marier dont l'une, Francine, est généreuse et attentionnée, et l'autre, Marthe, est nonchalante et un peu étourdie, bien qu'elle ait des traits réguliers. De cette façon, c'est principalement dans la récusation de l'esthétique (néo-)classique et de l'enseignement conventionnel que l'on reconnaît un certain esprit hétérodoxe dans *La Laide*. Duval, le père devenu aveugle (littéralement), considère la bienveillante Francine comme le meilleur parti pour Lucien, le jeune homme que Duval a recueilli et élevé. Cependant l'ami de Lucien, un sculpteur nommé Ferdinand qui adhère aux conventions académiques, estime que Marthe présente beaucoup plus d'intérêt:

⁷ Jean-Max Guieu, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola* (Paris: Fischbacher, 1983) 15.

⁸ Becker (1993) 202.

⁹ Jacques Noiray, "‘J'en suis et j'en enrage’: Zola romantique?" *Revue d'Histoire littéraire de la France* 116.1 (janvier-mars 2016): 138. De manière analogue, Henri Mitterrand a affirmé justement qu'"[o]n sait aussi, désormais, casser la coquille doctrinaire du discours naturaliste (celui du *Roman expérimental*), pour restituer à Zola sa vérité de romancier: d'*homme-récit*, d'*homme-fiction* – disons même d'*homme-rêverie*. On a mis au jour, et associé dans un portrait critique rajeuni, son héritage romantique, la parenté de son regard avec celui des peintres impressionnistes, sa prescience de l'Art nouveau, la régénération constante de son univers imaginaire, la diversité baroque et la coulée inépuisable de ses visions, la pantomime forcenée de ses personnages, et pour couronner le tout son dépassement permanent de l'histoire par le mythe [...]" Henri Mitterrand, *Zola tel qu'en lui-même* (Paris: PUF, 2009) VI.

¹⁰ Voir les explications de Mitterrand (1999) 455-56. Notons aussi que Zola a tenté – sans succès – de faire jouer *La Laide* à l'Odéon en 1865.

FERDINAND.

Ah !... Et nous épousons la belle Marthe, n'est-ce pas ? La charmante figure, toute régulière, toute géométrique: je parie que le compas ne trouverait pas dans ses traits un millimètre de plus d'un côté que de l'autre.

LUCIEN.

Marthe est fort belle.

FERDINAND.

Dis qu'elle est antique, mon ami. Sa sœur Mlle Francine a décidément un visage atroce; des lignes heurtées, une irrégularité déplorable, un manque complet de pureté et de symétrie. Nous épousons la belle Marthe.¹¹

Dans *La Laide*, la doctrine (néo-)classique et l'académisme sont associées à des exigences injustifiées et au pouvoir discrétionnaire que peuvent exercer les sociétés d'artistes. Les présupposés esthétiques de Ferdinand l'empêchent donc de distinguer l'authenticité de Francine. Difficile de ne pas apercevoir dans ces données la forme embryonnaire des principes théoriques et esthétiques que formulera Zola peu de temps après. Dans son conte satirique *Les Repoussoirs* tiré des *Esquisses parisiennes* (1866), l'on aperçoit déjà une évolution dans la représentation des parangons esthétiques, alors que l'auteur examinera de nouveau l'image déformée de la beauté réelle et de la laideur, mais en associant cette vision à un mercantilisme spécifique au Second Empire: "À Paris, tout se vend: les vierges folles et les vierges sages, les mensonges et les vérités, les larmes et les sourires. ¶Vous n'ignorez pas qu'en ce pays de commerce, la beauté est une denrée dont il est fait un effroyable négoce."¹² En réalité, les premiers indices d'une volonté de remettre en cause les parangons de beauté et de redéfinir l'inspiration créatrice apparaissent dès 1864. À titre d'exemple, dans son article intitulé "Du progrès dans les sciences et dans la poésie" (1864), Zola, qui n'a de toute évidence pas encore abjuré les idéaux de sa jeunesse, affirme qu'il ne cherche guère "les lois du progrès dans la poésie, puisque ce progrès, à proprement parler, n'existe pas," mais qu'il souhaite "interroger l'avenir et lui demander [...] quels pourront être les chants du poète de demain."¹³ Le jeune écrivain reste donc dubitatif devant un éventuel renouvellement de la forme, mais il reconnaît déjà la nécessité de modifier le fonds afin d'éviter toute sclérose de la littérature. Sylvie Thorel-Cailleteau, en commentant *La Confession de Claude*, a fait cette remarque pertinente au sujet des antécédents de Zola:

D'abord redevable du romantisme, c'est-à-dire du parti de l'inachèvement, enclin à regarder la littérature comme un horizon plutôt qu'un champ clos, Zola évalue les œuvres selon les critères de singularité et de sincérité – cette dernière se définissant, au-delà des considérations psychologiques, comme adéquation, articulation serrée de la parole et de la circonstance. Son souci est d'être à la fois moderne et vivant, c'est-à-dire de faire en sorte que les œuvres manifestent leur appartenance à un temps [...] et à un homme [...].¹⁴

¹¹ Zola, *La Laide*, in *Œuvres complètes, vol. 1: Les débuts, 1858-1865*, éd. Henri Mitterrand (Paris: Nouveau Monde, 2002) 549. Toutes nos citations de *La Laide* renvoient à cette édition.

¹² Zola, *Les Repoussoirs*, in *Œuvres complètes, vol. 1*, éd. Mitterrand (2002) 633.

¹³ Zola, "Du progrès dans les sciences et dans la poésie," in *Œuvres complètes, vol. 1*, éd. Mitterrand (2002) 372. Cet article parut dans *Le Journal populaire de Lille* le 16 avril 1864.

¹⁴ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Pertinence réaliste: Zola* (Paris: Champion, 2001) 11.

Ainsi, une représentation qui se défait des conventions, qui montre les imperfections et la vraie beauté, permettrait de discerner la vérité. Francine personnifie les vertus que la tradition soustrait au regard et à la perception cognitive, si bien que seuls les êtres ayant renoncé à l'idéalisation parviennent à reconnaître la supériorité morale de Francine sur Marthe.

Parallèlement, l'on peut déceler chez l'auteur de *La Laide* une conception déjà plus nuancée, voire quelque peu troublante du sentiment amoureux et des torts qu'il peut infliger. Dans un monologue, Duval décrit ainsi l'appréhension qu'il éprouve en songeant au destin de ses filles:

DUVAL, *dans le fauteuil.*

Voyons, tâchons d'être calme. Il est bon que je les interroge; si j'arrive à savoir la vérité, je pourrai peut-être empêcher bien des larmes [...]. Qu'est-ce que l'amour, et comment se manifeste-t-il? L'amour est une flamme qui dévore; il se manifeste par des soupirs, par des inquiétudes, par une fièvre douce et contagieuse... Au diable ! L'amour est un gremlin: jamais je ne saurai m'y reconnaître... Que veut-on que je fasse, moi pauvre vieux, au milieu de ces histoires: je vais tout gâter, je vais être d'une maladresse rare... Mais c'est une chose effroyable que de se trouver dans une pareille aventure, avec deux filles et deux garçons sur les bras!...¹⁵

L'assimilation de l'amour à une "fièvre douce et contagieuse," à un irrésistible réveil du corps, annonce déjà la représentation de la passion amoureuse que privilégiera le Zola naturaliste. Le thème de l'exacerbation des passions réapparaîtra d'ailleurs dans les romans de jeunesse *La Confession de Claude*, *Le Vœu d'une morte*, *Les Mystères de Marseille*, *Thérèse Raquin* et *Madeleine Féral*, où les occurrences des mots "fièvre" et "fiévreux" sont fréquentes. Cette influence déterminante de la chair et du sang sur l'excitation de l'amour (et du désir) pourrait être interprétée métaphoriquement comme l'influence concomitante du corps social sur la formation des couples et le mariage, d'autant plus que Marthe, Francine et Lucien se montrent hésitants et confus devant le discours parfois contradictoire des autres personnages:

DUVAL.

Tu n'as pas un instant à perdre. Il y va de notre tranquillité. Mets ta robe de soie grise, tout ce que tu as de plus riche. Attends, voici la clé de ce meuble où j'ai enfermé les parures de ta pauvre mère: tu trouveras peut-être là-dedans quelques chiffons de prix. Prends les bijoux, reviens parée et rayonnante.

FRANCINE.

Ces bijoux, cette soie ne sauraient me donner de la beauté.

DUVAL.

Je le sais... Tu as tes dix-huit ans, ton visage doux et harmonieux; tu as ta jeunesse toute resplendissante de fraîcheur et de grâce.

[...]

FRANCINE.

Tu vas me forcer à te dire que je suis laide.

¹⁵ Zola, *La Laide* 557.

DUVAL.

Toi, laide !... Regarde-moi donc en face !... Je te vois: tu as la beauté de ton cœur... Mais les bijoux n'ont jamais rien gâté. Il faut que tu plaises et que nous vivions heureux.

FRANCINE.

Je ne puis te comprendre... Par grâce, laisse-moi m'habiller comme je l'entendrai... comme tous les jours.

DUVAL.

Tu le veux... Tu te crois donc bien forte!... (*La regardant et la conduisant à la porte.*) Tu es belle, belle, te dis-je.¹⁶

Bien que Duval admire la beauté intérieure de Francine, il est indubitablement soucieux des apparences et considère que la pureté d'âme de sa fille ne suffirait pas à la rendre séduisante aux yeux de Lucien. D'une part, la cécité de Duval lui permet de mieux discerner les qualités morales; d'autre part, elle symbolise son incapacité à distinguer le caractère factice des conventions sociales et les manœuvres qui se jouent autour de lui. Il ressort donc de *La Laide* une remise en cause des usages établis, du fait de l'aveuglement et de l'assujettissement qui en procèdent, du risque d'égarement du cœur et de l'esprit que comportent les pratiques et les croyances répandues. Cette autorité tranchante est évidemment représentée par Ferdinand, dont les instincts dominateurs sont libérés lorsque Lucien affiche sa prédilection pour Francine:

FERDINAND.

Tu épouses Mlle Francine!

LUCIEN.

Oui... Je l'avais mal jugée, je préférerais Marthe. Mais depuis que j'ai vu Francine au côté de son père, depuis que toute cette maison me parle de sa bonté, cette jeune fille me charme, je trouve qu'elle est la plus belle.

FERDINAND.

Toi aussi !... Écoute, mon ami, épargne ma raison. Je n'ai pas voulu secouer trop violemment ce vieillard. Mais je te jure que, si tu continues à blasphémer, il va me venir des envies de te prendre à la gorge.

LUCIEN.

Francine est un ange.

FERDINAND.

Réfléchis, tu as contre toi les premiers éléments du dessin. Tu possèdes deux bons yeux, tu ne peux te tromper. Sois raisonnable... (*L'entraînant au fond de la scène.*) [...].¹⁷

L'aspect singulièrement impérieux de Ferdinand évoque le caractère dogmatique de l'esthétique classique, dont les idéaux de perfection décourageraient la candeur et le naturel dans l'expression.

¹⁶ Zola, *La Laide* 562-63.

¹⁷ Zola, *La Laide* 569-70.

En décrivant la célèbre théorie de l'écran conçue par Zola en 1864, Colette Becker a précisé que le jeune écrivain

se fait [...] l'écho des discussions qui agitaient le milieu des jeunes artistes. Ceux-ci se déchaînaient contre les jurys des Salons, parce qu'ils imposaient, comme critères de leurs choix, les enseignements de l'École des Beaux-Arts qu'ils rejetaient. [...] Ils refusaient les notions d'"école," de "Goût," de "Bon Goût," pour parler d'individualité, de liberté, d'originalité.¹⁸

Dans "Proudhon et Courbet" (1865), Zola insistera sur la nécessité de l'originalité et de la libre expression de la personnalité:

Moi, je pose en principe que l'œuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais: "Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament." Que m'importe le reste. Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée.¹⁹

C'est donc la droiture, la spontanéité et la vérité qui seront célébrées dans le dénouement de *La Laide*, mais entre-temps, il était nécessaire que le conformisme et la rigidité doctrinale soient brisés.

Pour faire triompher la sincérité et la probité de Francine et de Lucien, Zola use donc des ressources de la comédie – le quiproquo surtout – pour contrecarrer l'égarement et le mensonge dans lesquels sont empêtrés certains personnages. Les prétentions de Ferdinand et la frivolité de caractère de Marthe sont donc invalidées par la méprise et le rire. Au moment où Duval cherche à connaître les sentiments de Marthe sur Ferdinand et Lucien, l'aspect dérisoire du discours et du comportement de celle-ci est mis en relief:

DUVAL.

Il n'est pas défendu d'être jolie, ma fille, mais il est défendu d'être coquette. (*Hésitant.*)
C'est au jeune homme blond que tu veux plaire, n'est-ce pas ?

MARTHE.

Oh! Cela m'est indifférent... Au jeune homme blond et au jeune homme brun... à tous les deux.

DUVAL.

(*À part.*) Dieu du Ciel ! (*Haut et hésitant.*) Tu n'as donc pas de préférence ?

MARTHE.

De la préférence, pourquoi ?... Ils sont aussi distingués l'un que l'autre.

¹⁸ Colette Becker, *Zola: Le Saut dans les étoiles* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002) 32.

¹⁹ Zola, *Mes haines*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Mitterrand (2002) 734.

DUVAL.

(*À part.*) Je n'avais pas songé à ce cas-là: elle aime Lucien et ce Ferdinand. (*Haut et hésitant.*) Pourtant, quand tu mettais ta belle robe, ne pensais-tu pas à l'un plus qu'à l'autre? Si je ne me trompe... autant que je puis me le rappeler... il me semble que les jeunes filles ne se parent que pour un seul homme.

MARTHE.

Mais je ne sais, papa... pourquoi me fais-tu ces questions?... Je suis toute sotte... Moi je me pare pour tout le monde: pour les arbres, quand je vais dans le bois; pour mon miroir, quand je reste dans ma chambre.²⁰

En l'occurrence, c'est par un procédé dramatique éprouvé, à savoir la caricature bouffonne, que s'élabore la critique des présomptions et des semblants qui travestissent la réalité. Une fois la parodie achevée, les prétentions rabattues et les illusions dissipées, un certain rétablissement de l'harmonie s'opère dans le dénouement.²¹ Tout rentre dans l'ordre en quelque sorte, dès lors que Lucien finit par demander la main de la vertueuse Francine et que Ferdinand demande celle de Marthe. C'est au père des deux filles que revient la dernière réplique, tandis qu'il rétorque à l'incorrigible sculpteur qui ne peut s'empêcher de commenter les traits "parfaits" de Marthe:

FERDINAND, *à Duval.*

Tenez, maintenant que Mlle Marthe est devant nous, veuillez remarquer son profil. La ligne du front ne fait qu'une avec celle du nez. D'autre part...

DUVAL.

Laissez donc. Vous ne voyez pas clair. Pour juger de la beauté de la femme, un aveugle est préférable à un homme qui a deux bons yeux [...]. L'amour est dupé.²²

Si *La Laide* fournit un indice des tendances contestataires qui allaient bientôt se confirmer chez Zola, c'est sans aucun doute dans *Madeleine*, pièce qui servira de point de départ au roman *Madeleine Férat*, que l'on distingue plus clairement l'esprit réfractaire et la volonté de renouvellement esthétique.²³ Ce drame en trois actes, qui n'a été monté que vingt-quatre ans plus

²⁰ Zola, *La Laide* 559.

²¹ Les commentaires critiques sur *La Laide*, d'ailleurs fort peu nombreux, sont généralement sévères et se concentrent sur les maladresses de Zola dans la création de caractères et d'effets comiques. À titre d'exemple, Henri Mitterrand a conclu que, dans cette pièce, "l'action est inexistante" et que "[p]assent au fond de la scène les ombres de Molière et de Marivaux, mais devenues bien grêles et bien creuses." Mitterrand (1999) 457. Il poursuit: "Zola aimerait bien porter sur scène son ironie sur les conventions académiques, et sur les Vénus qu'il a vues au Salon. Mais il a encore beaucoup de chemin à faire pour savoir construire lui-même autre chose que des moules aplatis de caractères et de situations. Il n'a vraiment pas grand-chose à espérer de *La Laide* [...]." Mitterrand (1999) 457-58.

²² Zola, *La Laide* 574.

²³ Henri Mitterrand note: "Le passage de *Perrette* et de *La Laide*, écrits sur une inspiration des années 1862 ou 1863, à *Madeleine*, écrit à la frontière de 1865 et 1866, est frappant. [...] Zola a changé de genre, et d'ambition: la pièce a trois actes, et implique quelque progrès dans le calcul de la logique et du temps dramatiques. Et surtout elle substitue à la fadeur de la rêverie ou de la déclaration amoureuse l'évocation de liaisons fondées sur le désir des corps." Mitterrand (1999) 459.

tard,²⁴ met en scène une jeune épouse et mère dont l'ancien amant nommé Jacques réapparaît subitement dans son existence. Tourmentée par le remords, Madeleine croit son mariage définitivement brisé et amorce une très rapide descente en enfer. Malgré les supplications et la bienveillance de son époux Francis, Madeleine n'arrive plus à concevoir l'harmonie et le bonheur conjugaux et finit par s'empoisonner à la strychnine.²⁵ Apparaissent également dans *Madeleine* les personnages de Véronique (la servante fanatiquement dévote), de Mme Hubert (la mère de Francis), de Laurence (l'amie de Madeleine qui a sombré dans la déchéance) et de Joseph (un garçon d'auberge).

Dans ce drame déchirant qui tourne à la tragédie,²⁶ la servante Véronique joue un rôle capital dans la chute vertigineuse de la protagoniste. Ce personnage, particulièrement sermonneur et catégorique dans ses jugements, exacerbe le sentiment de culpabilité et la souffrance de Madeleine, qui considère les conseils de Véronique comme une humiliation auto-infligée:

VÉRONIQUE.

Mon aïeul est mort pour la foi, et c'est le sang de ce martyr qui m'a protégée... Vous voyez bien que j'ai le droit de vous parler d'humilité.

MADELEINE.

Puisque vous n'avez pas vécu, comment osez-vous juger la vie?... Pouvez-vous me consoler?

VÉRONIQUE.

Non, il faut que vos larmes coulent, il faut que vous baisiez la main qui vous châtie.

MADELEINE.

Pouvez-vous faire que mon cœur se calme, que je rende à Francis la paix et la foi?

VÉRONIQUE.

Non, plus vous vous déchirez, plus vous souffrirez, et plus vous monterez vers le pardon.

MADELEINE.

Pouvez-vous défaire ce qui a été fait, me promettre que je souffrirai seule?

²⁴ C'est André Antoine, le directeur du Théâtre-Libre, qui demanda à Zola une pièce. Celui-ci sortit donc *Madeleine* d'un fond de tiroir et remit le texte inchangé à Antoine. La représentation de la pièce le 2 mai 1889 fut un franc succès, et ce, malgré l'annonce peu prometteuse parue dans *Le Figaro*: "Il faut qu'Émile Zola tienne l'entreprise de M. Antoine en bien vive sympathie, pour avoir extrait de son 'reliquaire' cette *Madeleine* [...]" *Le Figaro* 35.3.122 (2 mai 1889) 1. Zola avait tenté de faire représenter *Madeleine* au Gymnase et au Vaudeville en 1865-1866, mais ces derniers avaient refusé la pièce.

²⁵ En l'occurrence, l'on reconnaît sans difficulté l'influence de *Madame Bovary*.

²⁶ Zola a évidemment cherché à émouvoir fortement les spectateurs avec *Madeleine*, tel qu'il l'indique dans sa lettre à Adolphe Lemoine-Montigny (le directeur du Gymnase) datée du 29 mars 1866: "La pièce, que vous trouverez ci-jointe, est très courte et très rapide. [...] Peut-être la vivacité de l'action et la passion de certaines scènes vous décideront-elles à la tenter sur le théâtre que vous dirigez." Zola, *Correspondance*, vol. 1, éd. B. H. Bakker (Montréal/Paris: Presses de l'Université de Montréal/CNRS, 1978) 448.

VÉRONIQUE.

Non, si les autres souffrent, c'est qu'ils sont coupables. Dieu ne frappe pas en aveugle.

MADELEINE.

Eh bien! alors, si vous ne pouvez rien, que faites-vous là, pourquoi me torturez-vous ?...

Vous êtes une honnête femme, c'est bon, laissez-moi!... Et tenez! votre Dieu n'est pas plus puissant que vous. Lui non plus ne peut rien.²⁷

Par rapport à celle de *La Laide*, la critique du discours admis et des certitudes bien établies a une application visiblement plus large dans *Madeleine*. La dénonciation de la foi religieuse intransigeante, qui est absente de *La Laide*, prend ici une dimension non négligeable, dans la mesure où les sermons de Véronique amènent Madeleine à perdre toute emprise sur la réalité et à se suicider. Ces admonestations rendent Madeleine sourde aux paroles réfléchies de Francis, qui ne peut détourner son épouse de son projet conçu impulsivement. Dans *Le Naturalisme au théâtre*, Zola décrira de la manière suivante les composantes et la dynamique fondamentales du drame, que l'on peut aisément reconnaître dans *Madeleine*:

La situation s'impose, si l'on entend par elle le fait auquel arrivent deux personnages qui marchent l'un vers l'autre. Elle est dès lors [...] la résultante même des personnages. Selon les caractères et les passions, elle se posera et se dénouera. C'est l'analyse qui l'amène et c'est la logique qui la termine. Au fond, le drame n'est donc qu'une étude de l'homme. Remarquez que j'appelle situation tout fait produit par les personnages. Il y a, en outre, le milieu et les circonstances extérieures, qui au contraire agissent sur les personnages. Rien de plus poignant que cette bataille de la vie, les hommes soumis aux faits et produisant les faits: c'est là le vrai théâtre, le théâtre de tous les grands génies.²⁸

Par conséquent, la doctrine religieuse elle-même est associée à l'enlisement dans une situation inextricable ainsi qu'aux propos contradictoires et incohérents dans *Madeleine*, d'autant plus que la dernière réplique de la pièce appartient à Véronique, qui déclare: "Dieu le Père n'a pas pardonné."²⁹ L'imposition d'un cadre dogmatique, comme l'avait tenté Ferdinand dans *La Laide*, a des conséquences tragiques dans *Madeleine*, Véronique étant capable d'isoler l'héroïne et de produire un trouble psychosomatique foudroyant chez celle-ci. En l'occurrence, ce dérèglement de l'esprit constitue une affection aiguë causée par le remords et aggravée par le fanatisme chrétien. Étant donné que Madeleine avale de la strychnine, la ferveur religieuse est assimilée à un empoisonnement, à l'endoctrinement nocif. Cette intoxication est annoncée dès le premier acte (scène III), alors que Francis révèle qu'un flacon de poison se trouve dans la pharmacie. De même, Véronique met Madeleine et la mère de Francis en garde contre le châtement divin dès la première

²⁷ Zola, *Madeleine*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Mitterrand (2002) 613-14. Toutes nos citations de *Madeleine* renvoient à cette édition. Comme l'a indiqué Sophie Guermès, l'auteur des *Rougon-Macquart* se montrera très sévère à l'endroit du protestantisme, dont il "reproche[ra] [...] d'avoir évolué en dogmatisme, alors qu'il incarnait l'espoir [...]." Sophie Guermès 55. Guermès ajoute que chez Zola, le naturalisme constituera "la seule alternative possible, face à un catholicisme figé comme un moribond et un protestantisme relégué à n'être qu'une 'formule intermédiaire'" (56). Dans *Madeleine*, cette profonde méfiance à l'égard du protestantisme s'exprime clairement à travers le discours du personnage de Véronique.

²⁸ Zola, *Le Naturalisme au théâtre...* 237-38.

²⁹ Zola, *Madeleine* 619.

scène de la pièce.³⁰ Le rigorisme agit comme idée obsessionnelle;³¹ l'impossibilité de la chasser condamne l'héroïne au tourment perpétuel.

Le rejet manifeste du dogme moral se double d'une illustration des fortes inégalités entre les sexes, dans les relations amoureuses et leur devenir, un thème que Zola explorera régulièrement par la suite.³² Les contrastes prononcés dans *Madeleine* se traduisent également par les dualités antagoniques, les "couples incarnant des attitudes opposées devant la vie: Francis et Jacques, l'idéaliste et le réaliste, Mme Hubert et Véronique, le pardon et l'intransigeance, Madeleine et Laurence, l'honnêteté et la déchéance."³³ L'impression d'enfermement total exacerbe le sentiment de fatalité réveillé par la ferveur religieuse, la chambre d'auberge dans laquelle se retrouvent les époux se transformant en huis clos où les souvenirs de sa liaison avec Jacques assaillent Madeleine, les amants s'étant déjà retrouvés dans cette même pièce:³⁴

MADELEINE, *seule*.

(Après un long silence, regardant autour d'elle.)

Je connais cette chambre... J'ai vu ces gravures, j'ai dormi sous des rideaux rouges pareils à ceux-ci... S'il faisait jour, j'aurais certainement reconnu cette maison. Les ténèbres déforment tout. Puis, j'ai la fièvre... J'étais en voyage, il y a quelques années... (*Se dressant brusquement.*) Seigneur Dieu ! je me souviens!³⁵

Comme l'a remarqué Jean Borie, "les chambres, chez Zola, sont de vieilles chambres, habitées depuis longtemps, et dont les murs conservent des vestiges de décoration."³⁶ Ainsi, le vieillissement accéléré et l'impossibilité d'échapper à ses antécédents ou aux souvenirs s'ajoutent au poids de la religion et écrasent la volonté de Madeleine dans cet épisode capital. Dans *Madeleine Férat*,

³⁰ Midori Nakamura souligne que "[c]ette sorte de redondance entre l'annonce et sa confirmation sera par la suite un procédé récurrent dans l'œuvre de Zola [...]" Midori Nakamura, "'L'annonce' et 'l'amorce' chez Zola: *Madeleine*, du théâtre au roman," *Excavatio* 27 (2016): 4.

³¹ Roger Ripoll a fait ressortir de manière pertinente le thème fréquent, chez Zola, de la "meute dévorante, lancée dans une course frénétique, motif qui va entrer dans la constitution de nombreux mythes. Le rapport de ce motif au sentiment de culpabilité est évident dans une œuvre comme *Madeleine Férat*. Déjà, dans *Madeleine*, [...] le retour inexorable du passé tend à se présenter sous ce jour, comme l'indique la réplique de Madeleine sur laquelle s'achève le premier acte: 'Ah ! les souvenirs sont lâchés. Je les sens derrière moi qui me poursuivent.'" Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, tome 1 (Lille: Atelier de Reproduction des Thèses, 1981) 397.

³² Songeons entre autres aux rapports amoureux particulièrement inégaux et conflictuels dans *Thérèse Raquin*, *La Fortune des Rougon*, *Son Excellence Eugène Rougon*, *L'Assommoir*, *Nana*, *Au Bonheur des Dames*, *Germinal*, *La Terre* et *La Bête humaine*.

³³ Becker (1993) 209. Becker poursuit: "Cette structure antithétique qui commande aussi l'organisation des scènes fait de la pièce un débat, centré sur un personnage de femme sympathique et émouvant. [...] [Madeleine] aspire à l'honnêteté et au bonheur tranquille, mais elle est la victime du Destin. Telle une héroïne antique poursuivie par les Érinyes, elle est traquée par le Passé personnifié, ou par les adjutants du Destin, le garçon d'auberge, ou la vieille servante"(209). Madeleine deviendra indiscutablement une figure tragique, une transformation mise en évidence dans *Madeleine Férat* par la présence, dans la chambre d'auberge, des huit images racontant la légende de Pyrame et Thisbé. Dans *Madeleine*, la fatalité n'est pas précisément le corollaire d'un déterminisme biologique et social tel que le concevra Zola dans *Thérèse Raquin*; elle résulte manifestement de la crainte aiguë de la souffrance et du malheur éternels transmise par la dévotion aveugle. Henri Mitterrand estime que dans cette pièce, "[i]l passe dans l'intrigue quelque chose des fatalités tragiques qui dominent le théâtre classique: mais l'usage des coïncidences, des retrouvailles malencontreuses, des quiproquos et du suicide final fait tourner le pathétique au mélodrame." Mitterrand (1999) 460.

³⁴ Cette même scène – beaucoup plus développée – se retrouvera dans *Madeleine Férat*.

³⁵ Zola, *Madeleine* 599-600.

³⁶ Jean Borie, *Zola et les mythes ou De la nausée au salut* (Paris: Seuil, 1971) 197.

l'auteur échafaudera son récit en y appliquant la théorie de l'imprégnation, ainsi qu'Henri Mitterrand l'analyse:

Entre le drame et le roman, Zola s'est remémoré ou a relu *L'Amour et La Femme*, de Michelet, qu'il avait lus à 20 ans. C'est là qu'il a trouvé l'idée de l'imprégnation. Michelet la devait lui-même au *Traité de l'hérédité naturelle* du Dr Prosper Lucas, publié en 1847-1850 et que Zola avait découvert en 1864, sans encore en tirer parti. Pour Lucas et pour Michelet, une femme appartient pour sa vie entière à l'homme qui l'a possédée le premier. Elle porte de lui, en son corps et en son âme, une marque ineffaçable.³⁷

C'est d'ailleurs à cette étape-ci du drame que survient Jacques, à l'instar d'un spectre malicieux et obsédant:

JACQUES, *ouvrant la porte et restant sur le seuil.*
Eh oui! c'est bien Madeleine... (*Gaiement.*) Puis-je entrer?

MADELEINE, *étranglée.*
Lui !

JACQUES.
Monsieur n'est pas là, je l'ai entendu descendre. (*Il entre.*) Ce diable de Joseph a une mémoire! Il vient de me dire que tu étais ici, avec une personne... J'ai voulu te serrer la main.

MADELEINE, *reculant.*
Oh! non!

JACQUES.
Non? Pourquoi?... Comme tu voudras, ma fille. Je ne veux pas te faire du tort. J'ai attendu que la personne ne fût plus là, et je me sauverai avant qu'elle revienne... Est-ce le gros Gustave?³⁸

Le cauchemar de l'héroïne s'intensifie rapidement, tandis que Laurence, son ancienne compagne de débauche, entre en scène. Laurence, devenue mendicante, symbolise de toute évidence la grave menace de disgrâce qui plane sur Madeleine et ses proches:

MADELEINE.
Je vous en prie, allez-vous-en. Je vous répète que je suis mariée, que j'ai une petite fille.

LAURENCE.
Moi aussi, j'ai une petite fille... Elle est morte... J'étais si malheureuse, à Paris, que j'ai préféré revenir dans ce pays, qui est le mien. Mon père m'a chassée et les enfants me jettent des pierres, quand je passe. J'aime mieux retourner là-bas, quitte à crever de faim sur le trottoir... Peut-être que quelqu'un voudra bien m'y ramasser... Tu as eu de la chance, toi!

³⁷ Mitterrand (2009) 5-6.

³⁸ Zola, *Madeleine* 600.

DANIEL LONG

MADELEINE, *pleurant*.
Mon Dieu, mon Dieu!

LAURENCE.

Écoute donc, cela pouvait m'arriver comme à toi. Tu n'étais pas plus princesse qu'une autre... Dis-toi ça, ma fille, et tu ne chercheras plus à humilier le monde.

MADELEINE, *avec force*.

Vous avez raison. Voici mon mari qui monte. Restez!³⁹

En tant que personnification de la hantise du passé, Jacques, Laurence et Véronique immobilisent Madeleine dans un état de perdition. Le "péché originel" de Madeleine constitue donc une faute inexpiable qui contente la volonté de domination de Véronique et de Jacques. Ce harcèlement est représenté comme une profonde injustice dans la pièce, d'autant plus que les tourmenteurs principaux restent essentiellement impunis. Jacques, dont la seule réapparition provoque la chute tragique, ne paraît subir aucun véritable contrecoup de ses paroles et gestes, hormis un très hypothétique sentiment de culpabilité dans le dénouement. Quant à Véronique, elle réussit à pousser l'héroïne au suicide tout en ayant le mot de la fin. Francis tente désespérément de remédier à la situation critique qui s'est présentée – Véronique ayant menti en annonçant que Mme Hubert est partie avec l'enfant du couple –, mais l'épouse affligée détrompe aussitôt son mari:

MADELEINE.

Tu vois où nous en sommes, liés l'un à l'autre, traqués, enfermés, nous blessant, nous faisant saigner le cœur... Est-ce que je puis t'appartenir maintenant? Est-ce que tu peux m'aimer encore? Nous aurions beau nous aveugler: par instants, nous verrions clair, et nos bras se glaceraient, nous aurions peut-être de la haine... À moins que tu ne consentes à vivre séparés, toi ici et moi là, comme ces ménages qui s'acceptent uniquement devant le monde, pour sauver les apparences.

FRANCIS.

Non, je t'aime. Je te veux, toi ou rien.

MADELEINE.

Alors, tout est bien fini, tu en es convaincu, n'est-ce pas? Car j'entends ne rien faire contre la raison... Rappelle-toi, je voulais mourir là-bas, dans l'auberge. Tu m'as dit d'attendre, tu désirais que ta mère décidât de mon sort. Et elle a décidé, elle est partie... La maison est vide, je veux mourir.⁴⁰

Enfin – et en dépit du fait qu'elle soit vraisemblablement restée fidèle à Francis –, Madeleine n'arrive plus à imaginer une union harmonieuse, comprenant que l'ostracisme dont elle sera inéluctablement frappée se répercutera sur son époux.

C'est donc dans *Madeleine* que Zola examine pour la première fois le destin inexorable de la femme dont la vie amoureuse est vouée à l'échec, un motif qui reviendra régulièrement dans les

³⁹ Zola, *Madeleine* 604.

⁴⁰ Zola, *Madeleine* 615-16.

Rougon-Macquart.⁴¹ Le dramaturge tire profit des effets vifs et percutants que produisent le drame et la tragédie pour illustrer la cruauté du sort réservé au personnage féminin déterminé par son cadre d'existence, son temps et son corps.⁴² Colette Becker a fait ressortir de manière pertinente que, dans *Madeleine*,

Zola sait, pour la première fois, utiliser avec bonheur des objets, concrétisations de la faute, et leur donner une vie quasi fantastique: les arbres de la cour de l'auberge, dans laquelle Madeleine et Francis fuient Jacques, espérant tuer les souvenirs, mais que la jeune femme reconnaît pour y être descendue avec son premier amant, les murs, les rideaux du lit, les six images accrochées aux murs de la chambre, dans laquelle elle a déjà couché avec lui et qui racontent l'histoire de Roméo et Juliette, [...] les lettres tracées autrefois sur la table par Madeleine disent le passé et ont une présence oppressante [...].⁴³

Dans cette optique, cette pièce marque une étape-clé des années de formation de Zola, d'autant que les stratégies dramatiques et discursives propres au drame et à la tragédie qui sont mises à l'essai dans *Madeleine* seront reprises dans l'essentiel de la production romanesque et théâtrale de l'auteur dès *Thérèse Raquin*, telles que l'évocation d'images obsessionnelles et d'états pathologiques et l'inéluctable spirale tragique. Ainsi, les expérimentations dramatiques permettent assurément, dans cette pièce, de donner à la critique des convenances morales une représentation plus nette et plus évoluée, sur laquelle bâtira le Zola naturaliste.

En somme, il apparaît que le premier Zola a voulu accorder une place tout aussi importante au théâtre qu'au roman et au journalisme dans la formulation de ses premières critiques contre les coutumes et les doctrines établies. Dès 1864, il avait d'ailleurs révélé, dans un compte rendu du roman *Aurélien* de Gaston Lavalley, que la littérature romanesque se doit de décrire des cas exceptionnels:

On a devant soi une monstruosité morale où toutes les notions naturelles sont perverties, des élans de grandeur surhumaine et des besoins immenses de réalité, [...] en un mot un cœur et un esprit malades, en proie à la plus sombre tourmente. L'artiste qui fouillera ce cœur et cet esprit, s'il a le génie de l'analyse, va certainement [...] nous montrer un des plus grands drames qui puissent se passer dans une âme.⁴⁴

Lorsqu'il cherchera à vérifier cette hypothèse dans *Madeleine*, Zola aura approfondi davantage la réflexion sur les principes constitutifs de la nouvelle esthétique qu'il développait. Dans *La Laide* aussi, l'on distingue déjà le désir de mettre à profit les procédés du comique théâtral pour donner

⁴¹ Notamment chez les personnages d'Albine Jeanbernat, de Gervaise Macquart, de Nana, de Catherine Maheu et de Séverine Roubaud.

⁴² L'influence de la triade tainienne race-milieu-moment sur la création du personnage de Madeleine paraît incontestable. Le moment, et singulièrement le concours de circonstances, assume un rôle prépondérant dans la chute tragique, non seulement en raison de l'apparition de Jacques, mais de celle de Laurence au deuxième acte. Par conséquent, "[l]'inscription dans le temps est [...] une condition essentielle pour que le lecteur admette que le personnage et son destin pourraient être authentiques. Car seul le temps crée le lien de causalité ou de finalité qui unit les situations les unes aux autres de manière cohérente, et donne à chacune d'elles une suite, qui satisfera l'attente du lecteur." Henri Mitterrand, *L'Illusion réaliste: De Balzac à Aragon* (Paris: PUF, 1994) 4-5.

⁴³ Colette Becker, "Jeux de réécriture: De *La Confession de Claude* à *Madeleine* et à *Madeleine Féral*," in eds Claude Leroy et Laurence Schifano, *L'Empire du récit: Mélanges offerts à Francis Vanoye* (Paris: Non Lieu, 2007) 154.

⁴⁴ Zola, "Aurélien, par M. Gaston Lavalley," in *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Henri Mitterrand (2002) 374. Cet article parut dans *L'Écho du Nord*, 19 juillet 1864.

DANIEL LONG

la préséance au réel et au naturel, pour remettre en cause les modes de représentation consacrés. L'écriture dramatique, étant indissociable de l'art de la mise en scène (ou de la mise en tableau), a donc amené l'écrivain en formation à créer des cadres précis où le cercle des relations et l'environnement agissent de façon immédiate et continuel sur le destin des personnages. En outre, le discours direct, combiné avec la didascalie, a permis au dramaturge de former des liens entre les procédés de prise de parole et le discours narratif, une association indispensable à la représentation de l'esprit contestataire. Nulle surprise alors que le père du naturalisme continuera de tirer parti des effets dramatiques dans son œuvre romanesque.