

Poursuivis par leur ombre : le suicide dans les drames de Zola

... et, pour action, un fait unique et vrai, produit et subi
par les personnages, mettant en branle leur humanité,
jusqu'à l'extrême conclusion logique⁷²¹.

Paradoxalement, même si les romans des auteurs naturalistes comportent souvent des suicides⁷²², on ne se tue guère dans leurs drames. Peut-être est-ce là une marque du rejet obstiné des procédés romantiques et de la recherche d'une formule nouvelle ; mais il se peut aussi que le cadre théâtral de l'époque ne se prête pas très aisément à accueillir la mort volontaire naturaliste⁷²³ qui, du moins dans le roman, prend la forme d'une mort par lassitude de vivre : le suicide n'est donc plus considéré comme un acte héroïque servant à frayer un chemin vers la liberté, mais comme une conclusion logique d'un itinéraire dépourvu de sens⁷²⁴. Quitte à anticiper, notons que le drame symboliste, à peine plus tardif, saura toutefois mettre en scène la mort volontaire qui, d'acte ponctuel et délibéré, devient un processus incertain, relevant surtout de la perte progressive du désir de vivre ; pour cela il proposera une transformation souvent radicale de l'ensemble du processus de création dramatique. Le théâtre

⁷²¹ Zola E. Préface de *Renée* in *Œuvres complètes*, t. XV, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, p. 429.

⁷²² « Presque chaque fois qu'un écrivain a voulu se faire romancier naturaliste, il a commencé par un roman dans lequel il menait le personnage aux abords ou en plein suicide », conclut Sébastien Roldan dans sa thèse consacrée à la mort volontaire dans le roman naturaliste (*Poétique du suicide dans le roman naturaliste : Natures et philosophies de la mort volontaire (1857-1898)*, Université du Québec à Montréal et Université Paris Ouest-Nanterre, 2012, p. 864). Roldan explique l'attrait du suicide en tant que procédé littéraire, entre autres, parce qu'il permet, à l'écrivain naturaliste, d'observer le réel et de le mettre en mouvement (*ibid.*, p. 877) : ainsi, ajoutons-nous, même dans le roman, la mort volontaire garde d'une certaine manière sa puissance à la fois théâtrale et dramatique, sur laquelle nous reviendrons amplement au sein du troisième chapitre de cette partie.

⁷²³ Nous tenons à rappeler que nous nous intéressons surtout au drame naturaliste français. Dans le drame naturaliste européen, que l'on pense à Ibsen ou à Strindberg, les suicides foisonnent.

⁷²⁴ Sur ce sujet, voir l'article de Sébastien Roldan « Le rejet du suicide par les romanciers naturalistes : permanence d'une figure révoltante » in *Romantisme*, no. 164, 2014, pp. 121-134.

naturaliste, au contraire, se sert toujours des conventions, tentant de faire rentrer la logique romanesque dans un cadre théâtral « traditionnel ».

Parmi une cinquantaine de pièces de théâtre naturalistes, représentées à Paris de 1865 à 1897⁷²⁵, on n'en repère donc que quatre qui se dénouent par le suicide d'un personnage principal : notamment *Madeleine*, *Thérèse Raquin* et *Renée* d'Émile Zola, et *La Menteuse*, adaptation théâtrale de la nouvelle éponyme⁷²⁶ d'Alphonse Daudet que ce dernier réalisa en collaboration avec Léon Hennique. Observons au passage qu'il n'est pas rare que le suicide se voie, sur un certain plan, remplacé par l'évasion : dans ce cas, afin d'échapper à l'angoisse de vivre, le personnage naturaliste ne s'empare plus d'un poignard ou d'une arme à feu pour gagner un hypothétique au-delà ; il fait tranquillement ses valises et se procure un billet de train ; et lorsqu'il n'y réussit pas, il ne lui reste qu'à s'adapter, pour le meilleur et pour le pire, à son milieu d'origine. Une telle substitution s'inscrit également, semble-t-il, dans le refus de l'esthétique romantique, considérée comme dépourvue de toute vraisemblance par les dramaturges naturalistes : d'ailleurs, même les tentatives de suicide, assez peu nombreuses, sont souvent présentées comme des maladies (ainsi dans *La Lutte pour la vie* de Daudet ou dans *L'Argent d'autrui* de Hennique). Or si Zola inscrit, de plein gré, la mort volontaire au dénouement de ses pièces, c'est qu'en matière de dramaturgie, on le verra, il préfère consciemment s'en tenir aux principes « classiques », voire recourir aux ficelles du mélodrame, contrairement au système de valeurs qu'il établit dans *Le Naturalisme au théâtre* ; toutefois, cette contradiction flagrante le conduit à créer des mondes fictionnels étranges, invraisemblables et terrifiants – du moins selon l'acception commune des spectateurs de l'époque –, et qui se déploient dans une temporalité renou-

⁷²⁵ Pour la constitution de notre corpus, nous nous sommes servie du tableau récapitulatif des pièces « naturalistes » que propose Anne-Simone Dufief dans le collectif *Relecture des « petits » naturalistes* (Becker C., Dufief A.-S., dir., Paris : Université Paris X, 2010, pp. 447-450).

⁷²⁶ « La Menteuse » in *Les Femmes d'artistes*, Paris : A. Lemerre, 1876.

velée, où le passé revêt une importance non négligeable à côté du présent de l'action.

Nous nous concentrerons donc, dans cette partie de notre étude, principalement sur l'œuvre dramatique de Zola tout en nous proposant d'examiner les transformations du mouvement cathartique dont le suicide reste toujours le point final. Dans ce sens, *Madeleine* et *Thérèse Raquin* peuvent être pleinement comparées à des films d'horreur, dans la mesure où elles coupent court à toute pitié et ne conservent que la terreur, tandis que *Renée*, « tragédie bourgeoise » et réécriture de la *Phèdre* de Racine, s'approche peut-être le plus de la définition que Zola lui-même propose du théâtre naturaliste, sans sortir pour autant du cadre tragique dont le dramaturge vante la simplicité. Ce qui est dès lors paradoxal, c'est que la mort volontaire, dans l'ensemble des dispositifs en question (que ceux-ci fassent naître ou non la pitié), se veut comme une mort expiatoire qui épurerait le monde fictionnel au lieu de le déformer, et donc tente d'amener le lecteur virtuel à une catharsis sublime.

Nous concentrer sur le théâtre de Zola ne nous empêchera pas toutefois, à la fin de cette partie, de revenir sur *La Menteuse* de Daudet et Hennique. Étant donné que, tout comme pour *Thérèse Raquin* et *Renée* de Zola, il s'agit de l'adaptation théâtrale d'un récit en prose, nous avons jugé intéressant d'aborder, fut-ce brièvement, la dramatisation des scènes du suicide ou de la mort afin d'en explorer les particularités : d'une part, celles qui relèvent du dispositif de la scène, de l'autre, celles qui concernent la transformation du mouvement cathartique. Dans chaque cas, notre réflexion restera étroitement liée, à la question du lecteur virtuel, auquel les perspectives suicidaires des personnages zoliens ne réservent guère de perspective plaisante, comme on aura l'occasion de s'en convaincre...

1. Zola dramaturge et son lecteur virtuel

1.1. Naturalisme mélodramatique ?

À l'époque de Zola, la réception de ses drames fut très influencée par la création romanesque mais aussi par la production critique de l'écrivain. Inutile d'établir ici une comparaison détaillée entre les propos du *Naturalisme au théâtre* et la pratique théâtrale de Zola ; contentons-nous de noter que, dans la préface de *Renée* (celle qui, parmi les trois pièces examinées suscita les réactions les plus vives dans la presse), le dramaturge insiste, avec l'ironie qui lui est propre, sur le fait qu'il n'a jamais promis à personne de faire du « nouveau théâtre » :

Me voilà donc amené à la grosse affaire, à ce nouveau théâtre que j'aurais promis de planter sur la scène, complet, superbe, renouvelant d'un coup la littérature dramatique, et dont on m'accuse de ne rien avoir donné du tout. D'abord, je réponds que, personnellement, je n'ai rien promis, en dehors de ma vie de travail et de ma bonne volonté ; et j'ajoute ensuite que je serais parfaitement ridicule, à étiqueter moi-même les passages de mon œuvre : ceci est nouveau, ceci ne l'est pas⁷²⁷...

En même temps, dans la préface de *Renée*, mais aussi dans celle de *Thérèse Raquin*, l'écrivain ne manque pas de s'arrêter sur les éléments primordiaux caractéristiques du naturalisme, afin d'en souligner l'importance pour ses drames. Dans ses deux pièces, Zola déclare avoir déplacé l'action sur le terrain de la lutte intime : ce qui l'intéresse, c'est d'en pouvoir « faire une étude purement humaine, dégagée de tout intérêt étranger »⁷²⁸ ; d'observer l'influence du milieu et/ou de l'hérédité sur le comportement des personnages ; enfin, métaphoriquement parlant, de transformer l'intrigue en un problème arithmétique et le dénouement en résultat de ce dernier. En effet, il est fructueux de considérer les drames de Zola en tant que dispositifs fondés sur une suite d'événements enchaînés selon la logique implacable des passions et des faits ; le

⁷²⁷ Zola E., Préface à *Renée* in *Œuvres complètes*, t. XV, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, p. 427.

⁷²⁸ Zola E., Préface à *Thérèse Raquin* in *Œuvres complètes*, t. XV, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, p. 123.

suicide du protagoniste se révèle alors en être « l'extrême conclusion ». Aussi faut-il noter d'entrée de jeu que même si Zola proclame avoir « détruit le symbole de la fatalité antique »⁷²⁹, il remplace celle-ci par la double influence de l'hérédité et du milieu, d'autant plus inévitable qu'elle relève du passé révolu – d'où l'importance cruciale, dans ses drames, de l'espace scénique qui participe à l'action quasiment au même titre que les personnages.

Or, à première vue, le cadre dans lequel les combats intimes des personnages ont lieu ne change pas significativement par rapport au cadre mélodramatique ou par rapport à celui d'un drame bourgeois⁷³⁰. Au lever du rideau, on se trouve chaque fois en face d'un cercle familial quasi parfait, et d'un monde fictionnel ordonné dont un malheur vient par la suite menacer les fondements : dans l'exposition de *Madeleine* et de *Thérèse Raquin*, on nous présente une famille sans faille ; dans le premier acte de *Renée*, Béraud arrive aisément à réparer la faute de sa fille et à reconstituer le cercle familial en arrangeant le mariage de Renée avec Saccard. Aussi les drames zoliens visent-ils souvent l'effet pathétique propre au mélodrame : on s'en persuadera davantage dans le troisième chapitre qui se propose d'examiner les changements que l'écrivain opère au sein du dispositif fictionnel en transposant ses romans à la scène. Anne-Françoise Benhamou souligne d'ailleurs que même en collaborant avec William Busnach sur l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*, Zola tient obstinément à faire rentrer l'intrigue romanesque dans la carcasse mélodramatique, et ce de manière assez naïve, malgré l'opposition de Busnach, dramaturge habile ; mais en même temps, Zola ne renonce ni à la causalité stricte, ni à d'autres spécificités propres à son œuvre romanesque. La production théâtrale

⁷²⁹ Zola E. Préface à *Renée* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, p. 427.

⁷³⁰ Ce qui est tout à fait logique dans la mesure où le drame naturaliste se donne pour objectif d'étudier ce même milieu bourgeois. Néanmoins, on verra que le cadre conventionnel influe inévitablement sur l'horizon d'attente des spectateurs de l'époque : la critique reproche souvent à Zola, mais aussi à Daudet et Hennique, de mettre en scène des situations « invraisemblables », dans lesquelles les personnages ne respectent pas les normes de comportement « mondains » - nous y reviendrons amplement.

de Zola prend donc forme au carrefour de l'approche positiviste et de l'influence mélodramatique ; or, du mélodrame l'auteur n'emprunte que la structure familière au spectateur qui est par la suite progressivement défaite tout au long de l'action. Ainsi, « la convention du mélodrame travaillée jusqu'à la rupture par le matériau naturaliste [rend] possible [...] l'émergence d'un théâtre nouveau »⁷³¹. Ce propos trouve la confirmation dans l'étude de Janice Best⁷³² : à la suite de l'examen des pièces écrites par Zola lui-même et des adaptations théâtrales de ses œuvres effectuées en collaboration, Best conclut qu'il s'agit d'autant de tentatives « de transposer à la scène ses structures romanesques »⁷³³ sans faire appel aux seules conventions du mélodrame.

En effet, à l'inverse d'un mélodrame classique, chez Zola, le danger menaçant le monde fictionnel ordonné n'arrive pas de l'extérieur, sous les habits du traître, mais surgit à l'intérieur même du cercle familial. Le Réel s'insinue au sein du dispositif à travers les cercles intimes des protagonistes, qu'il s'agisse de Madeleine, qui mène une vie dissolue (aux yeux des contemporains) avant son mariage, de Thérèse et Laurent qui assassinent Camille, mari de Thérèse, pour assouvir leur passion adultère, ou bien encore de Renée, en qui, sous l'influence de l'hérédité maternelle, surgit un désir qui se révèle incestueux. Dans la lutte intime que Zola désire mettre en scène s'affrontent alors la conscience morale et le côté sombre du personnage, voire la Persona et l'Ombre jungiennes, sur lesquelles nous reviendrons par la suite ; et c'est cette lutte qui constitue l'essence du conflit dramatique des pièces en question, tandis que dans le mélodrame, on l'a vu, le conflit implique toujours une force extérieure : l'opposition se manifeste entre la famille et le traître et/ou entre le protagoniste et la famille. Il va de soi que le conflit zolien diffère également du conflit propre au drame romantique : l'espace intime d'un Hernani ou d'un Chatter-

⁷³¹ Benhamou A.-F., « Du hasard à la nécessité : *L'Assommoir* au théâtre » in *Études théâtrales*, no. 15-16, « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », 1999, p. 28.

⁷³² Best J., *Expérimentation et adaptation : Essai sur la méthode naturaliste de Zola*, Paris : J. Corti, 1986.

⁷³³ *Ibid.*, p. 220.

ton peut être déchiré par le doute, mais ce doute concerne, pour la plupart, l'intégration du héros au sein du cercle social ; or dans les drames de Zola, le cercle social n'existe que de nom, ne revêtant pas d'importance primordiale. Le protagoniste se voit donc en conflit avec soi-même, ou plus précisément avec son passé : de l'interpersonnel, le conflit devient intrapersonnel ; et dans ce combat sans issue positive, puisque prédéterminé par « un principe supérieur »⁷³⁴, le personnage entraîne tous les autres membres du cercle familial – au dénouement, conséquence logique, celui-ci s'avère être déformé.

Le cercle familial des drames de Zola est circonscrit par le cercle divin. Dans *Madeleine*, ce dernier est explicitement évoqué, de l'exposition jusqu'au dénouement : la pièce commence par la lecture d'une parabole biblique ; deux logiques religieuses, celle de l'Ancien Testament et celle du Nouveau Testament se confrontent par la suite ; il va sans dire que la problématique de l'absolution des péchés occupe une place importante, voire primordiale, dans cette œuvre. Et même si Dieu n'est guère présent dans le discours des personnages de *Thérèse Raquin* et de *Renée*, il est incarné dans l'espace scénique sous la forme du personnage qui détient le pouvoir d'accorder le pardon aux protagonistes coupables et qui se présente sous les traits d'une figure maternelle (Mme Raquin) ou paternelle (Béraud dans *Renée*). On peut y voir une ressemblance avec les pères de mélodrame ; pourtant, chez Zola, la figure divine revêt une dimension à peu près surnaturelle : Mme Raquin, au dénouement de la pièce, se transforme en statue vivante ; Béraud, père de Renée, peut être comparé à Minos qui « tient l'urne fatale » aux enfers, dans *Phèdre* de Racine, et ce surtout au premier acte de la pièce. La figure divine, qui se rapproche du Dieu cruel de l'Ancien Testament, exerce aussi une influence directe sur la présence de la

⁷³⁴ Voir Sarrazac J.-P., « Reconstruire le Réel ou suggérer l'indicible » in *Le Théâtre en France*, dir. J. de Jomaron, Paris : A. Colin, 1992, p. 722. Sur ce plan, le théâtre naturaliste se recoupe avec le drame symboliste : les deux reprennent et adaptent, selon leurs propres besoins, le principe même de la fatalité tragique, visant à mettre en œuvre une sorte du « tragique quotidien ». Le drame symboliste, dans ce sens, est plus proche du modèle tragique « ordinaire », reléguant les fonctions de la Fatalité au transcendant ; tandis que le drame naturaliste met en scène « l'homme physiologique », l'opposé de « l'homme métaphysique » des symbolistes.

pitié au sein du monde fictionnel : en conséquence, elle agit sur le mouvement cathartique ainsi que sur la réception du suicide par le lecteur virtuel. À l'inverse des suicides mélodramatiques ou romantiques, qui amènent leur récepteur sinon à la catharsis jouissive, du moins à la catharsis plaisante, les suicides zoliens, excepté celui de *Renée*, arrivent tout au mieux à éliminer la tension dramatique du dispositif fictionnel où la pitié n'est pas de mise et qui se fonde, principalement, sur le mensonge et l'oubli.

1.2. Oubli et mensonge

Le dispositif dramatique de Zola ne cherche donc pas à se débarrasser des acquis de la dramaturgie aristotélicienne. Toutefois, sur le plan temporel, il ne ressemble plus aux dispositifs du drame antérieur, dont l'action est orientée vers l'avenir ou ciblée sur le présent, les personnages ne cherchant que rarement les causes de leurs malheurs dans le passé. Les Bons de mélodrame aspirent à parvenir à dévoiler le secret qui permettra de restituer l'ordre familial troublé par les Méchants ; le héros romantique aspire à trouver le moyen de rester soi-même au sein de la société afin de restituer son ordre intime. Les protagonistes de Zola, quant à eux, semblent n'aspirer à rien d'autre qu'à échapper à leur passé ; les souvenirs submergent leur espace mental sans laisser de place pour l'avenir : le « demain » des personnages zoliens se révèle ainsi le plus souvent être un nouvel « hier ». C'est donc le passé du ou des protagonistes, un passé sombre et cruel, qui soutient le dispositif et sert de ressort dramaturgique à la pièce, tout en pénétrant et en contaminant le cercle familial et l'espace scénique depuis le ou les cercles intimes des personnages.

Cela advient toujours au sein d'une même structure incestueuse qui comprend un personnage féminin « androgyne » et deux personnages masculins. La vigueur et la résolution de l'héroïne font contraste avec la passivité et l'indécision propres à l'un des hommes : Madeleine et Francis, Thérèse et Camille, Renée et Maxime illustrent ce principe. Par opposition, l'autre protagoniste masculin s'avère être un homme jovial, énergique et ferme (respectivement Jacques, Laurent et Saccard) : les traits caractéristiques de la femme se

reflètent, pour ainsi dire, en deux hommes qui, de plus, se considèrent, d'une certaine manière, comme frères. Francis et Jacques, dans *Madeleine*, ont passé leur enfance ensemble sous le même toit, dans la maison de Mme Hubert, la mère de Francis : « Nous étions deux frères. – Et nous sommes restés frères...⁷³⁵ » Camille et Laurent de *Thérèse Raquin* se connaissent, eux aussi, depuis la prime jeunesse : « Oui, c'est un frère »⁷³⁶, confirme Camille à Mme Raquin, sa mère. Enfin, Saccard et Maxime, dans *Renée*, quoique père et fils, entretiennent des rapports plutôt fraternels ou encore ceux de bons camarades qui partagent jusqu'à leurs maîtresses⁷³⁷. Le motif du partage joue aussi au sein de deux premières structures évoquées, et si dans *Thérèse Raquin*, c'est Camille qui s'en trouve brutalement éliminé, dans *Madeleine* et *Renée*, l'une des raisons pour lesquelles la protagoniste est amenée à se tuer est justement qu'elle se sent « de trop » au sein du couple masculin parfait qu'elle déséquilibre par sa présence en le transformant en un bancal (sinon banal) ménage à trois. Si les dispositifs fictionnels, de manière générale, sont fondés sur l'existence d'un tiers exclu qui observe la structure de l'extérieur et la transforme en dispositif par la présence même de son regard, les dispositifs dramatiques zoliens illustrent parfaitement ce principe et, de ce point de vue, ils sont exceptionnellement dynamiques, car chacun des trois personnages, à un moment donné, peut se retrouver dans la position de l'exclu ; s'il s'agit d'une femme, elle va jusqu'à préférer la mort à l'exclusion.

Même si en apparence, cette structure fait appel à un conflit interpersonnel assez habituel, quoiqu'obscurci par les motifs incestueux, dans les pièces en question, il reste, pour ainsi dire, en marge de l'action et sert de prétexte ou de cadre au conflit central de la pièce, à savoir le conflit intrapersonnel qui con-

⁷³⁵ Zola E. *Madeleine* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, I, 4, p. 87.

⁷³⁶ Zola E., *Thérèse Raquin* in *op.cit.*, I, 4, p. 133.

⁷³⁷ « Vous avez eu des maîtresses communes, vous avez mené une vie débraillée de camaraderie... », leur reproche Renée au dénouement de la pièce, Saccard ayant découvert son fils dans la chambre de sa femme, sans que Saccard s'en offusque. (*Renée* in *op.cit.*, V, 13, p. 508).

fronte les personnages à leur passé⁷³⁸. Le passé, dans ce contexte, se révèle être une force insurpassable, brutale et mortifère, surgissant sous forme de souvenirs, souvent imagés en détail, et à laquelle les personnages tentent en vain d'échapper. Pour ce faire, ils ont à leur disposition trois moyens principaux : l'oubli, le mensonge et l'évasion.

Ainsi, Madeleine et Francis quittent la maison familiale pour fuir devant Jacques « ressuscité » et tentent d'occulter les souvenirs par la force de la pensée ; Thérèse et Laurent cachent aux autres le fait qu'ils ont assassiné Camille dont le portrait reste d'ailleurs accroché dans leur chambre, et s'efforcent eux-mêmes de tout oublier ; Renée, quant à elle, déchirée entre sa conscience et sa passion, tente de se cacher cette dernière à elle-même jusqu'à ce qu'elle soit amenée à lui succomber ; par la suite, elle projette de s'enfuir de chez Saccard avec Maxime. L'oubli, le mensonge et l'évasion (ou l'idée de l'évasion) du cercle familial⁷³⁹ sont autant d'écrans que les personnages dressent devant leur passé pour se protéger de son irruption au sein de la structure ; car le passé, dans ce contexte, se révèle être la vérité crue qui, on le verra, à la fois épure et déforme le monde fictionnel. Par conséquent, dans le dispositif dramatique de Zola, le passé se situe du côté du Réel, donc de l'autre côté de l'écran de représentation. Néanmoins, lorsqu'il commence à crever les écrans et qu'il pénètre au sein du monde fictionnel en question, il en déforme souvent la dimension de l'Imaginaire de manière à créer des images sidérantes aussi bien pour les personnages que pour le lecteur virtuel.

La tension dramatique est alors engendrée par les tentatives successives, mais infructueuses des personnages pour échapper à leur passé : l'espoir du

⁷³⁸ Notons sur ce point que dans le théâtre de Maeterlinck, on repère également une « superposition » des conflits similaire : dans un cadre assez conventionnel, les personnages cherchent à atteindre le transcendant. Voir *infra*, p. 556.

⁷³⁹ ... que l'on pourrait, à la rigueur et en poursuivant notre réflexion, considérer comme une forme de suicide symbolique. Par l'évasion du cercle familial, le personnage se supprime littéralement de la dimension du Symbolique du monde fictionnel ; chez Zola, l'évasion ne produisant pas l'effet recherché (la protection du passé) ou la pensée de l'évasion n'aboutissant pas à l'action, le personnage procède au suicide effectif.

lecteur virtuel est celui de les voir réussir dans leur entreprise ; l'inquiétude porte par conséquent sur la possibilité de l'échec, d'autant plus importante que le dénouement se rapproche. En outre, lorsqu'il vient habiter ces mondes possibles, le lecteur virtuel se voit doté d'omniscience par rapport au passé qui travaille inlassablement les écrans du mensonge et de l'oubli : cette omniscience rappelle alors celle du lecteur virtuel des mélodrames vis-à-vis du secret. Cela dit, le lecteur virtuel des trois pièces en question est également animé par une envie ambiguë : d'une part, il craint l'effraction de l'écran protecteur, de l'autre, il est désireux de voir l'effet que cela produira. Et grâce à l'agencement habile des scènes intimes qui se détachent des scènes « familiales », le lecteur virtuel se trouve, régulièrement, dans la position d'un voyeur véritable, n'aspirant qu'à se repaître davantage des tableaux terrifiants ou horribles que l'on expose devant son regard intime jusqu'à ce que la tension dramatique atteigne son apogée.

À cet instant, où le passé, c'est-à-dire la vérité, remplit l'espace-temps fictionnel jusqu'à ce que les écrans crèvent sous sa pression, le protagoniste se rend compte qu'il est impossible de fuir son ombre et que la mort est l'unique possibilité sinon de racheter ses crimes, du moins d'échapper à la colère divine : c'est alors qu'il se suicide. Pourtant, la tension cathartique, du moins en ce qui concerne *Madeleine* et *Thérèse Raquin*, change de nature par rapport au drame « classique » : dans ces deux cas, la catharsis se résume à une simple évacuation de la tension dramatique, car elle est loin d'être « jouissive » ou « plaisante »⁷⁴⁰. Cela tient d'abord à ce que le sort du monde fictionnel reste ambigu : il est difficile de décider s'il est déformé par la mort ou, à l'inverse, épuré par la vérité ; mais c'est dû aussi à la saturation de l'espace scénique par la terreur, à laquelle s'ajoute l'absence quasi parfaite de la pitié : *Madeleine* en offre un premier exemple fascinant.

⁷⁴⁰ Quitte à brûler les étapes, indiquons que le drame symboliste, dans ce sens, va encore plus loin en remplaçant la catharsis par l'anticatharsis, laissant, pour ainsi dire, la tension dramatique dans l'espace intime du lecteur virtuel.

2. Victimes du passé : Madeleine, Thérèse, Renée

2.1. *Madeleine*⁷⁴¹ : « Seigneur Dieu ! je me souviens...⁷⁴² »

La conduite de ces gens-là est bien étrange. Ce sont tous des échauffés, des fous, des cervelles romantiques⁷⁴³.

Si *Madeleine* d'Émile Zola, écrite en 1866, refusée par la suite au Théâtre du Gymnase ainsi qu'au Vaudeville, ayant servi de carcasse à la nouvelle *Madeleine Férat* publié en 1868, attire finalement tant de public lors de sa première représentation au Théâtre-Libre le 2 mai 1889, après avoir donc passé trente ans au fond d'un tiroir, c'est que les spectateurs sont curieux de découvrir l'œuvre de jeunesse du maître de Medan. « Les trois actes de Zola et *La Patrie en danger* (des Goncourt) furent plutôt des curiosités littéraires, précieuses à cause des grands noms de leurs auteurs, » note André Antoine⁷⁴⁴. Les critiques jugent *Madeleine* avec une indulgence bienveillante et parfois ironique, ne manquant pas de rappeler aux lecteurs qu'il s'agit d'une œuvre de « M. Zola enfant », mais dans laquelle on peut déjà apercevoir la main d'un grand artiste. En qualifiant la pièce de « petit vieux mélo »⁷⁴⁵, de « noir mélodrame »⁷⁴⁶ ou bien en insistant sur le caractère éminemment romantique de l'action⁷⁴⁷, ils reprochent à Zola, en premier lieu, de manquer à la vraisemblance. Francisque Sarcey, critique littéraire du *Temps*, développe sur ce point un raisonnement détaillé qui rend

⁷⁴¹ Zola E., *Madeleine* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

⁷⁴² II, 4, p. 99.

⁷⁴³ Jules Lemaître sur la première représentation de *Madeleine* in *Journal des débats politiques et littéraires*, le 6 mai 1889.

⁷⁴⁴ Antoine A., *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris : A. Fayard, 1921, p. 149.

⁷⁴⁵ Charles Martel in *La Justice*, le 3 mai 1889.

⁷⁴⁶ Francisque Sarcey in *Le Temps*, le 6 mai 1889.

⁷⁴⁷ Henry Céard, dans *Le Siècle*, évoque « le romantisme de certaines situations et l'étrangeté de certaines psychologies » (3 mai 1889), Henry Bauer, dans *L'Écho de Paris* du même jour, parle de la « flamme romantique » propre au retour du passé ; enfin, Jules Lemaître (*art.cit.*) déclare que « c'est une œuvre purement romantique ». Le romantisme, semble-t-il, revient, pour les critiques de l'époque, à l'invraisemblable, probablement sous l'influence de Zola lui-même. Celui-ci, d'ailleurs, selon Antoine, fut plutôt étonné du retour bienveillant des critiques, car il jugeait *Madeleine* être une œuvre assez médiocre (cf. *Mes souvenirs...*, *op.cit.*, p. 147).

compte des réactions possibles des spectateurs de l'époque. Lorsqu'on découvre que Madeleine fut l'amante de Jacques, fait remarquer Sarcey, on aurait tendance à penser qu'elle n'a le choix qu'entre deux options : soit demander à son ancien amant de partir sans révéler leur secret commun, soit de recevoir Jacques de manière sèche et froide, car « les hommes ne se trompent jamais à ces avertissements ». Néanmoins, poursuit Sarcey, Madeleine ne choisit ni l'un ni l'autre, et préfère tout dire à son mari :

... vous n'imaginez pas la stupéfaction du public. [...] Or, au théâtre, tout ce qui est inexplicable choque le public au lieu de l'intéresser⁷⁴⁸.

Jules Lemaître s'adonne à une réflexion similaire et conclut qu'effectivement, les actions des personnages sont « bien étranges » et superflues, lui-même étant persuadé, en assistant au spectacle, que « les choses s'arrangeraient en douceur ». Toutefois, son intelligence va plus loin que la critique assez univoque de Sarcey : s'interrogeant minutieusement sur sa propre réaction ambiguë face à la pièce qui lui semble, d'une part, s'éloigner décidément de « l'observation de la réalité » propre au romancier, et de l'autre, être une « œuvre brutale [...] d'un obsédé de la chair » et donc relever de l'écriture purement zolienne, Lemaître termine en concluant que *Madeleine*, somme toute, fait usage des mêmes types de personnages, « les exceptions morbides, les détraqués et les maniaques », et se fonde sur le même amour fatal aboutissant « à une manière de mysticisme » que l'ensemble des romans de Zola – ce qui explique et justifie, selon lui, l'invraisemblance propre à la pièce en question. De même, pour étayer son argumentaire, Lemaître souligne très justement que *Madeleine* « n'est point un drame intérieur. Les remords et l'épouvante [...] viennent *par les yeux* »⁷⁴⁹ – par la suite, nous aurons l'occasion de nous arrêter sur la manière dont l'espace véhicule la terreur dans ce dispositif dramatique.

⁷⁴⁸ *Art. cit.*

⁷⁴⁹ Lemaître J., *art.cit.*

En juxtaposant les avis des critiques, on voit donc se confirmer la caractéristique générale des dispositifs dramatiques zoliens : la structure et les procédés dramaturgiques de *Madeleine* sont peu ou prou classiques, relevant du « bon vieux » mélodrame ; or les personnages obsédés et les situations cruelles, dont la logique est radicalement différente de ce que les spectateurs de l'époque sont habitués à voir sur scène, se détachent de cette structure en laissant une impression étrange et même révoltante que l'on n'arrive pas à classer ailleurs que sous la dénomination dépréciative de « romantique ». L'ensemble des critiques s'arrête aussi sur le rôle déterminant du passé⁷⁵⁰ : en effet, *Madeleine* le met au jour de manière beaucoup plus explicite que *Thérèse Raquin* et *Renée*, les personnages répétant sans cesse qu'il est impossible « de tuer les souvenirs ». Pourtant, ce qui rend *Madeleine* unique dans son genre, ce n'est pas simplement l'infiltration du passé au sein du monde fictionnel⁷⁵¹, mais la manière dont elle s'effectue : d'une part, le lecteur virtuel est invité à assister à la superposition (terrifiante) des espaces-temps opérée *via* l'Imaginaire au sein même de l'espace scénique ; de l'autre, grâce à l'évocation constante du cercle divin, ce processus d'infiltration s'inscrit dans un cadre plus abstrait, à la fois religieux et philosophique, de la sorte que le monde fictionnel de *Madeleine* vacille, inlassablement, entre une menace de déformation et un espoir d'épuration ; et ni le suicide, ni la réception de l'acte suicidaire par les autres personnages ne sont à même d'arrêter ce va-et-vient perpétuel.

Résurrection

L'exposition de *Madeleine* présente au lecteur virtuel un cercle familial solidement bâti, calme et heureux ; la première didascalie décrit un décor de mélodrame et met d'emblée en œuvre le contraste entre l'intérieur paisible et l'extérieur désordonné que l'on retrouve aisément chez un Pixérécourt : « Au-

⁷⁵⁰ « Oh ! Le Passé ! Il est comme Sarah-Bernhardt à la fin des actes, il revient toujours, » s'exclame Charles Martel (*art.cit.*).

⁷⁵¹ ... qui constitue d'ailleurs également le propre des dispositifs dramatiques d'Ibsen et de Strindberg.

dehors, le vent souffle ; au-dedans un grand calme »⁷⁵². Mis à part le fait que la première scène s'ouvre par la lecture d'un extrait de la Bible qui influence significativement l'itinéraire du lecteur virtuel, le dialogue de Madeleine et de Mme Hubert tend à renforcer l'impression initiale d'un bonheur immobile : aux interrogations de Mme Hubert, persuadée que sa belle-fille, venue de Paris, s'ennuie dans la contrée provinciale, Madeleine répond qu'à l'inverse, elle est heureuse, elle qui aime tant « ces longues soirées si uniformes, cette grande pièce si paisible, cette lampe qui sommeille... »⁷⁵³

Cet état de choses initial se voit aussitôt déstabilisé : l'espace-temps fictionnel est contaminé par le passé qui s'incarne littéralement sur scène et qui, dès lors, ne cesse de s'y infiltrer sournoisement. Le retour du passé au sein de l'espace scénique peut être traité en termes de résurrection : au début de la troisième scène, Francis apparaît dans le salon familial en déclarant qu'il a « mangé avec un mort »⁷⁵⁴. Jacques Gauthier, orphelin, ami de Francis et ancien amant de Madeleine, que l'on croyait avoir été tué à Magenta, revient dans la maison où il a passé son enfance. À cette nouvelle, Madeleine s'évanouit, ce qui pique d'ailleurs la curiosité du lecteur virtuel qui commence à s'interroger sur la nature des relations de la protagoniste avec Jacques ; c'est par ailleurs à peu près au même moment qu'est évoqué le flacon de strychnine qui servira à la mort volontaire au dénouement⁷⁵⁵. Par la suite, revenue à elle, Madeleine quitte le salon où les deux camarades s'installent pour parler. À travers leur dialogue, une première superposition des espaces-temps du passé et du présent, superposition qui n'est encore que partielle et donc peu offensive, est mise en œuvre ; et les liens fraternels qui soudent les personnages sont,

⁷⁵² I, p. 81.

⁷⁵³ I, 2, p. 84. La lampe qui sommeille nous fait par ailleurs penser à la maison d'*Intérieur* de Maeterlinck, une maison mélodramatique par excellence dont le passé irréversible menace d'ébranler les fondements... D'une certaine manière, si Zola est toujours en train d'observer cette maison de l'intérieur, Maeterlinck déplace le regard intime du lecteur virtuel à l'extérieur.

⁷⁵⁴ I, 3, p. 85.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 86. « Francis : Mère, donne-moi le flacon rouge, là, dans la petite pharmacie... Pas celui-ci, c'est de la strychnine... L'autre, à côté. »

eux, mis au jour de manière saillante. Devant la cheminée, chacun reprend la même place qu'autrefois⁷⁵⁶ ; Jacques confirme que dans la maison, il irait « partout sans lumière »⁷⁵⁷ ; enfin, après avoir retracé les souvenirs communs et partagé des nouvelles, Jacques part dans la chambre bleue, la sienne, où, enfants, ils couchaient ensemble avec Francis « dans un grand lit à vieux rideaux de perse »⁷⁵⁸. C'est alors que Madeleine rentre sur scène pour avouer à son mari sa liaison d'autrefois avec Jacques, qu'un lecteur intelligent aura d'emblée devinée, et pour l'implorer de quitter sur le champ les lieux que la présence du revenant rend menaçants – selon Madeleine, « la maison croule »⁷⁵⁹, car « les souvenirs sont lâchés »⁷⁶⁰.

Ainsi, obéissant à un coup de hasard, le cercle familial change de nature : le passé, qui « ne meurt jamais », vient le contaminer et le transforme d'un refuge sûr en un lieu qui rejette littéralement la protagoniste – sur un plan abstrait, mais aussi sur le plan spatial. De fait, au sein du « ménage à trois » de *Madeleine*, les liens entre les couples de personnages principaux (Jacques et Francis, Francis et Madeleine, Madeleine et Jacques) sont trop figés pour pouvoir souffrir l'intervention d'un tiers sans se rompre :

MADELEINE :

[...] Comment aborderais-tu ton frère, et que lui dirais-tu, pour lui expliquer que, moi, je lui ai pris sa place ? [...] Il ne doit pas nous revoir. C'en est fait de notre amour, si l'un de nous revoit cet homme. Il serait toujours là, entre nous⁷⁶¹.

C'est donc dans l'espoir de pouvoir échapper, physiquement, au passé resuscité, mais surtout dans le but de l'oublier – ce qui serait impossible en restant dans la maison corrompue – que Francis et Madeleine s'évadent. À la

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁵⁹ I, 5, p. 92.

⁷⁶⁰ I, 6, p. 94.

⁷⁶¹ I, 5, p. 92.

tombée de la nuit, ils s'arrêtent dans un hôtel sur la route du Montpellier qui se présente à eux comme une sorte de non-lieu paisible : « Nous sommes en dehors du monde, en dehors de la vie, et nous pouvons nous appartenir, sans que personne ne se lève entre nous »⁷⁶². Toutefois, ce moment de calme s'avère fulgurant : dès que Francis quitte la chambre pour aller chercher le dîner, Madeleine commence à reconnaître les objets qui l'entourent ; et à l'instant où elle s'exclame en se dressant, « Seigneur Dieu ! je me souviens ! », c'est-à-dire à l'instant où le souvenir crève l'écran fragile de l'oubli, les spectres du passé commencent à surgir dans l'espace scénique ; et la pire crainte de Madeleine s'accomplit : Jacques entre dans la chambre, s'offrant à son regard. Il est suivi de Laurence, ancienne amie de Madeleine, qui rappelle à la protagoniste les jours qu'elles avaient passés ensemble, à Paris. Alors, Madeleine tente d'occulter les fantômes en dressant devant eux le voile du mensonge, ou plus précisément le voile de la non-reconnaissance redoublé par le mépris : à Jacques, qui tente de deviner qui est le nouvel amant de Madeleine, elle ne répond que par des négations sèches ; et elle tente de se débarrasser le plus promptement possible de Laurence, laquelle est naturellement curieuse d'apprendre des nouvelles de son amie. Ces deux scènes, en plus d'avoir une importance cruciale pour la composition du cercle divin et l'itinéraire de la lecture, nous permettent également de mieux saisir la nature de l'identité des protagonistes zoliens, pour ainsi dire dialectique et beaucoup plus cruelle que celle d'un personnage romantique ou de mélodrame, ainsi que de voir de plus près les sources du conflit intrapersonnel évoqué.

Persona et Ombre

Sur le plan de l'identité, Madeleine représente un cas de figure curieux : réfugiée au sein du cercle familial paisible et immobile, elle semble avoir parfaitement « recouvert » son identité propre par le masque de la bonne épouse qui

⁷⁶² II, 3, p. 97.

s'inscrit parfaitement dans le cadre familial et la tient parfaitement à distance de ce premier. Devant son identité ancienne, elle dresse l'écran de l'oubli (« Je vous aimais bien, j'avais oublié, je me croyais *une créature pareille à vous...* »⁷⁶³) ; et lorsque son passé s'incarne littéralement autour d'elle et que l'identité refoulée menace de reprendre dessus, elle entreprend de vaines tentatives de protéger son masque, d'où l'accueil froid qu'elle réserve à Laurence : « je ne suis plus celle que vous avez connue »⁷⁶⁴. L'idée même du retour de l'identité ancienne est angoissante, ce qui est relativement nouveau par rapport aux pièces précédemment examinées dont les personnages sont occupés par la protection ou bien encore par la recherche de leur moi « véritable », comme c'est le cas des protagonistes hugoliens. Chez Zola, le moi authentique fait peur.

À ce stade de notre réflexion, il nous faut noter que la conception de l'identité de Ricoeur (*ipse* et *idem*) à laquelle nous avons eu recours jusqu'ici, n'est plus pleinement opératoire pour le corpus naturaliste et symboliste. Le conflit dramatique s'y trouve pour ainsi dire dans l'espace intime du personnage ; celui-ci n'est plus tant concerné par son rapport avec le cercle social ou le cercle familial, que par son désir de comprendre ce qui passe à l'intérieur de lui-même. En même temps, pour ce qui est des protagonistes de Zola, ceux-ci éprouvent des difficultés manifestes avec le « maintien de soi » ou bien encore avec la « fragilité de l'identité », si l'on reprend les termes ricoëuriens⁷⁶⁵ : d'une part, puisque leur masque menace toujours de crever sous le poids du passé, de l'autre, puisqu'ils doivent cacher leur identité « véritable » aux autres personnages, car elle est liée au vice. En même temps, à l'inverse des masques « romantiques », le masque d'un protagoniste zolien ne s'oppose plus à l'être poétique, mais au versant « bestial » de l'identité du personnage. Cette opposition, quant à elle, se laisse mieux comprendre par l'intermédiaire de la tripartition

⁷⁶³ II, 10, p. 105, n.s.

⁷⁶⁴ II, 8, p. 101.

⁷⁶⁵ Voir *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, pp. 98-99.

que propose Jung entre le Moi⁷⁶⁶, la Persona et l'Ombre (et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, pour en préciser les enjeux, en parlant du drame symboliste).

En simplifiant, le Moi, dans son acception jungienne, est la partie consciente du psychisme ; la Persona est le masque que l'on montre aux autres dans le souci d'être accepté par eux ; enfin, l'Ombre, qui s'oppose à la Persona, est la partie refoulée dans l'inconscient de crainte de ne pas être approuvé par l'autrui : elle se constitue de pulsions « négatives » dont on n'a conscience que très vaguement et qui suscitent, en général, de l'angoisse lorsqu'elles font leur apparition dans le champ de la conscience. D'une certaine manière, les protagonistes zoliens, qu'il s'agisse de Madeleine, de Thérèse et Laurent ou de Renée, se trouvent alors nettement partagés entre la Persona et l'Ombre ; nous allons jusqu'à postuler que leur être, déterminé par le passé, ne relève que de l'Ombre : c'est pour cela que ses manifestations affolent les personnages et qu'ils essaient, vainement, de l'occulter à l'aide d'un masque plus ou moins stable.

Cela dit, l'Ombre n'est absente ni dans le mélodrame ni dans le drame romantique ; le secret de mélodrame, s'il fait partie du cercle intime du personnage, peut être envisagé dans les mêmes termes : ainsi, lorsque le personnage découvre son Ombre, il est souvent amené à se tuer ; chez un personnage romantique, le côté « sombre » de son identité peut également susciter des pulsions suicidaires, car il rend son intégration au sein du cercle social ou familial parfaitement impossible. Pourtant, si ces types de personnages sont également marqués par un Moi qui se manifeste, par exemple, *via* l'existence d'une morale individuelle peu ou prou infaillible, les protagonistes de Zola semblent être privés de cette « couche intermédiaire », néanmoins constitutive de l'identité, ce qui conditionne, d'une certaine façon, la noirceur et le caractère terrifiant

⁷⁶⁶ Que nous écrivons toujours avec une majuscule pour distinguer l'acception jungienne de l'usage général du terme.

propre aux drames en question. En nous penchant sur *Thérèse Raquin*, dans laquelle cette dimension, sur le plan de l'Imaginaire, se révèle encore plus sail-lante que dans *Madeleine*, nous nous arrêterons également sur les particularités de l'identification aux personnages « déchirés » entre l'Ombre et la Persona, à la fois fascinants et répulsifs. Dans la pièce examinée, de ce point de vue, il est rare que l'Ombre du personnage, soigneusement voilée, jaillisse ; or ces irrup-tions, que l'on peut au juste titre considérer en tant qu'irruptions du Réel au sein du dispositif fictionnel, déterminent les *scènes*.

Force des souvenirs

Revenons dans la chambre d'hôtel de *Madeleine* dont les murs mêmes com-mencent à suinter le passé. Laurence partie, Madeleine reste avec Francis ; affolée, elle lui avoue que non seulement Jacques vient de s'arrêter dans la chambre voisine, mais aussi qu'ils se trouvent dans la chambre qu'elle avait autrefois habitée avec son amant pendant huit jours. Le second acte arrive à son paroxysme, le passé afflue dans l'espace scénique, et une nouvelle superpo-sition des espaces-temps, cette fois-ci brutale, amenant les personnages à la cruauté, se fait jour *via* l'Imaginaire ; examinant la chambre, arrêtant son re-gard sur les objets qui la meublent, Madeleine restitue minutieusement ses souvenirs, les reliant ainsi au présent de l'action :

... Ces images, il y en a six. Je montais sur une chaise pour les mieux voir... Celle-ci m'a fait pleurer. Jacques riait.

FRANCIS

Tais-toi !

MADELEINE, *allant à la fenêtre*

Par la fenêtre, on voit la cour. Je me souviens bien. [...] Jacques et moi, à la tombée du jour, nous regardions les pigeons qui rentraient un à un.

FRANCIS

Par pitié, tais-toi !

[...]

MADELEINE, *courant*

Là, j'ai écrit quelque chose. [...] J'ai trempé mon petit doigt dans l'encre et j'ai écrit : « J'aime Jacques. »

FRANCIS, *levant les deux poings*

Misérable⁷⁶⁷ !

Madeleine ne peut pas s'arrêter de parler de crainte d'étouffer, puisque le passé « [l]'a repris[e] à la gorge »⁷⁶⁸ et qu'elle n'est pas en mesure de faire obstacle au souvenir terrible, ce qui conditionne, à son tour, le geste de Francis. Depuis le cercle intime de la protagoniste, le passé, voire l'Ombre afflue dans l'espace scénique pour le rendre invivable. Ainsi, nous pouvons observer que le hors-scène de *Madeleine* change manifestement de nature par rapport au hors-scène « classique » : le hors-scène « concret », que l'on peut imaginer entourer l'espace scénique et englober, géographiquement, le sud de la France, même s'il est envisagé comme une échappatoire possible, n'influence pas l'action de manière décisive ; le hors-scène véritable de *Madeleine*, comprenant le passé, l'Ombre ou le Réel, fait alors partie de l'espace intime du personnage et se projette violemment, sous forme du souvenir imagé, dans l'espace scénique. La temporalité de ce dernier s'en voit modifiée : à partir d'un moment, l'espace scénique, jusqu'alors porteur du présent, se transforme en un lieu du passé. Ajoutons de même que le personnage zolien se trouve ainsi écrasé entre deux forces indomptables : le hasard venu de l'extérieur fait surgir des spectres du passé ; ceux-ci, à leur tour, engendrent, depuis le cercle intime, l'afflux des souvenirs que l'on ne peut pas freiner et qui entraîne le personnage à des conséquences néfastes.

⁷⁶⁷ II, 10, pp. 104-105.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

Observons que l'accès de rage de Francis est aussitôt contrebalancé par l'invitation au suicide de Madeleine⁷⁶⁹ qui arrête sur le champ la brutalité qui menace de s'abattre ; corollaire de l'invitation, l'idée du suicide vient hanter le personnage : Madeleine veut mourir, car dès lors, « à chaque relais, [elle aurait] peur de trébucher contre les fantômes ». Francis réussit pourtant à la persuader de revenir dans la maison de famille afin de tenter d'obtenir le pardon et la consolation auprès de Mme Hubert. De retour, ils apprennent que celle-ci vient de quitter la demeure avec leur enfant. L'espoir de salut anéanti, le cercle familial et donc le masque protecteur parfaitement décomposés (car le masque n'a pas de sens hors du contexte par lequel il est créé), la mort volontaire est l'unique issue pour échapper non seulement à la souffrance, mais aussi au sentiment d'être expulsée du système et de ne pouvoir jamais y rentrer, car de surcroît, Jacques s'est interposé définitivement entre Francis et Madeleine :

MADELEINE

[...] 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. [...] S'il ne s'agissait que de souffrir, je resterais, je lutterais... Je meurs parce que je suis de trop⁷⁷⁰.

Le duel verbal se mue en affrontement physique : Francis ne consent pas à ce que sa femme s'empoisonne ; mais Madeleine en sort vainqueur en se servant de la force terrible du souvenir⁷⁷¹. Elle s'empare du flacon de strychnine et le vide, tombant dans les bras de Francis. Or avant qu'elle n'expire, Jacques rentre sur scène, accompagné par Mme Hubert et Véronique. Les personnages contemplent la mourante, terrorisés. Et si, dans ce monde fictionnel, il

⁷⁶⁹ « C'est cela, tue-moi... Tu vois que je suis folle et que tu dois me tuer. Qu'attends-tu encore ? » (*idem*). Francis « s'[abat] sur une chaise ».

⁷⁷⁰ III, 4, p. 112.

⁷⁷¹ « Tu ne te souviens pas de la table et de l'aveu qui s'y trouve ?... « J'aime Jacques ! » [...] [Francis] la repousse, tombe dans un fauteuil et sanglote, pendant qu'elle vide le petit flacon d'un trait » (*ibid.*, p. 113).

restait une dernière bribe de mensonge, Jacques ne sachant toujours pas que Madeleine est femme de Francis, elle disparaît alors.

Tout au long de l'action, la tension dramatique de *Madeleine* est donc générée principalement par l'infiltration de souvenirs dans l'espace scénique ; et les scènes adviennent à l'instant où les souvenirs transpercent, voire crèvent les écrans protecteurs, qu'il s'agisse de l'oubli ou du mensonge qui se présente, dans ce drame, sous la forme du refus de reconnaître la vérité et de l'apprendre aux autres. Quant aux bifurcations constitutives des scènes, elles se déploient sur un autre plan que celles des drames romantiques ou des mélodrames : si le lecteur virtuel des mélodrames aspire à voir la vertu triompher et le cercle familial se reconstituer, si le lecteur virtuel des drames romantiques, en général, aspire à la réunion du couple amoureux ou bien à la résolution heureuse du conflit entre le protagoniste et le cercle social, la question que se pose le lecteur virtuel de *Madeleine* – et, en anticipant, celui de deux autres drames de Zola, – est celle de savoir si le personnage réussira à échapper à son passé, que ce soit abstraitement ou physiquement, ou si le passé terminera par le rattraper. Du reste, la tension dramatique suit un schéma tout à fait classique avec la croissance et la diminution respectives de la crainte et de l'espoir : l'espoir augmente à la fin des deux premiers actes, lorsque les protagonistes abandonnent le lieu contaminé par les souvenirs, et ne cesse de diminuer progressivement par la suite après une chute dans la première scène de l'acte. Ainsi, au début du second acte, le lecteur virtuel apprend d'entrée de jeu que Jacques s'est arrêté dans le même hôtel que Francis et Madeleine et, pire encore, que c'est le même hôtel que Jacques et Madeleine ont habité il y a un certain temps : il ne lui reste donc qu'à attendre, avec une sorte de curiosité inquiète, que ce fait soit découvert par les deux fugitifs. De même, les premières scènes du troisième et dernier acte lui apprennent que le pardon tant recherché par les protagonistes, de toute évidence, ne leur sera pas accordé : et si la confrontation verbale et physique qui précède le suicide peut encore augmenter son espoir, quoique de manière insignifiante, le geste suicidaire de Ma-

deleine ainsi que sa mort l'éliminent parfaitement du tissu fictionnel en résolvant la tension dramatique.

En ce qui concerne la tension cathartique à proprement parler, on convient que le dispositif de *Madeleine* insiste sur la terreur bien plus que sur la pitié, cette première surgissant *via* l'espace scénique, mais aussi *via* l'imaginaire des souvenirs, et atteignant son comble à la fin du second acte grâce à la superposition parfaite des espaces-temps du présent et du passé ; c'est alors l'invitation au suicide de Madeleine qui l'atténue. Et même si Madeleine est perpétuellement terrorisée par le passé, les autres personnages, exception faite de Francis, n'ont pas tendance à s'apitoyer sur elle. Au dernier acte, la terreur revêt également un caractère plus abstrait, voire philosophique, les dialogues tournant surtout autour de la possibilité de la rédemption ; le suicide en est le paroxysme. La toile tombe d'ailleurs sur un espace-temps qui fut, tout au long de l'action, contaminé par le passé, mais, sur un autre plan, décontaminé du mensonge par la vérité. C'est pour cela que l'on peut se demander si le suicide de Madeleine déforme ou, à l'inverse, épure le monde fictionnel : l'examen du cercle divin nous permettra d'éclairer cette interrogation et, en même temps, de décider de la nature de la catharsis finale.

« Dieu le Père n'a pas pardonné ! »

Étonnamment, seule l'analyse d'Hippolyte Lemaire, critique théâtral du *Monde illustré*⁷⁷², porte sur la dimension religieuse de *Madeleine* ; les autres comptes rendus la passent sous silence, bien qu'elle soit on ne peut plus explicite, surtout comparée à *Thérèse Raquin* et *Renée* qui ne se servent guère de motifs bibliques. Lemaire traite *Madeleine* comme une « œuvre inachevée de la rédemption », la protagoniste cherchant, tout au long de l'action, le pardon auprès de sa famille, mais surtout auprès de son mari afin de « guérir son âme » : selon le critique, le suicide de la femme serait prédéterminé par le

⁷⁷² Le 11 mai 1869.

comportement de Francis qui, effrayé par la force et la précision des images constitutives du souvenir, la repousse. Effectivement, comme nous l'avons évoqué, le motif de la recherche de l'expiation traverse l'œuvre comme un fil rouge : au lever du rideau, l'on voit Véronique, la servante, lire la parabole de la femme de mauvaise vie, l'histoire de la courtisane de Magdala, double biblique de la protagoniste, à qui Jésus pardonna ses péchés⁷⁷³. Dès la première scène, l'œuvre se place au croisement des deux paradigmes religieux, celui de l'Ancien Testament et celui du Nouveau, représentés respectivement par les personnages de Véronique et de Mme Hubert :

VERONIQUE, *lisant à demi-voix* :

« Puis Jésus dit à la femme : Tes péchés te sont pardonnés. » [...]

MME HUBERT, *à Véronique* :

Voilà de grandes paroles. Je préfère cette histoire de pitié et de miséricorde aux pages cruelles que vous nous lisez parfois. Le pardon est doux à accorder.

VERONIQUE, *sur le seuil, emportant le berceau* :

Dieu le Père n'aurait pas pardonné⁷⁷⁴.

En plus du conflit intime de Madeleine, le lecteur virtuel « assiste » donc à un autre conflit qui confronte, métaphoriquement parlant, Dieu le Père à son fils, tout en créant un plan de réception supplémentaire. De fait, pour un lecteur qui ne le prend pas en compte, *Madeleine* reste l'histoire d'une femme tourmentée par ses souvenirs et qui n'arrive pas à s'en libérer, voire, en banalisant davantage, à régler les comptes, de manière bienséante et vraisemblable, avec son amant et avec son mari. Pour le lecteur virtuel de *Madeleine*, ou bien pour un lecteur qui paie attention à la dimension religieuse de l'œuvre, les

⁷⁷³ Luc 7 : 36-50.

⁷⁷⁴ I, 1, p. 82.

tourments de la protagoniste se présentent sous un autre jour ; et le dénouement de la pièce, la résolution du conflit univoque, devient ambigu ainsi que la manière dont le dispositif véhicule la pitié-compassion pour le personnage éponyme.

La question qui se pose d'emblée à Madeleine et, par procuration, au lecteur virtuel, est celle de savoir si les péchés du passé peuvent *a priori* être absous. Au premier acte, il est clair que la réponse de Véronique est négative, et Madeleine dit à plusieurs reprises que cette femme l'effraie, tandis que Mme Hubert se montre plus compatissante. Chez le lecteur virtuel, qui découvre progressivement le passé de Madeleine qui fait écho au passé de la femme de mauvaise vie de la Bible, surgit une sympathie compassionnelle qui devrait commencer à se transformer en pitié dès lors que Madeleine se voit persécutée par le passé. Or (supposons sur ce point un lecteur virtuel qui connaît d'entrée de jeu la parabole entière et non seulement l'extrait cité dans le texte), si Jésus pardonne à Marie de Magdala, c'est que celle-ci fait preuve de repentir⁷⁷⁵ ; dans cette perspective, on peut supposer que le retour incessant du passé dans *Madeleine* n'est rien d'autre que le moyen de confronter la protagoniste aux situations dans lesquelles elle pourrait manifester une telle contrition, en acceptant le passé, donc son Ombre et en épurant ce dernier par ledit repentir.

La « résurrection » de Jacques est la première occasion de repentir devant laquelle Madeleine s'enfuit ; pourtant, d'autres possibilités lui sont accordées : Jacques vient la retrouver dans l'hôtel ; et Laurence s'y introduit de même. Or nous avons vu qu'en face des spectres du passé, Madeleine reste peu prolixe et froide, ne désirant que s'en débarrasser : alors, Jacques lui reproche de n'avoir ni mémoire ni cœur⁷⁷⁶, tandis que Laurence l'accuse de l'humilier, de la traiter

⁷⁷⁵ « ... mais elle a arrosé mes pieds de larmes, et les a essuyés avec ses cheveux [...] mais elle a oint mes pieds d'une huile odoriférante. C'est pourquoi je te dis que ses péchés, qui sont en grand nombre, lui sont pardonnés... » (Luc 7 : 44-47)

⁷⁷⁶ II, 5, p. 100.

comme un chien et, enfin, d'être trop fière⁷⁷⁷. En d'autres termes, au lieu d'assumer son existence ancienne – et donc ses péchés –, Madeleine persiste à faire semblant de les ignorer et à les fuir. Enfin, au troisième acte, lorsque le couple revient dans la maison de famille en espérant obtenir le pardon, le lecteur virtuel assiste d'abord, depuis sa scène intime, à la discussion quasi théologique entre Mme Hubert et Véronique. Il faut préciser sur ce point qu'en fait, au début de la pièce, Mme Hubert ignore la vérité sur le passé de Madeleine (excepté le fait que Madeleine est orpheline) ; ce n'est qu'après s'être évadés de la maison familiale que les protagonistes se décident à lui envoyer une lettre où la vérité est enfin révélée : néanmoins, dans la discussion, Mme Hubert s'en tient toujours à la compassion et à la bienveillance envers ses enfants, tandis que Véronique tente de lui faire comprendre les raisons pour lesquelles il ne faudrait pas leur pardonner.

VERONIQUE

Pardonner, c'est encourager le mal.

MME HUBERT

Pardonner, Véronique, c'est tuer le mal. [...]

Lisez-moi, si vous voulez, cette douce histoire de Jésus pardonnant à la femme de mauvaise vie.

VERONIQUE

Oui, Jésus pardonna. Mais la femme s'était repentie... Je n'ai pas lu un seul mot de remords dans la lettre de Francis. Ils se sont enfuis devant le châtimement, et vous voilà seule à pleurer...⁷⁷⁸

Bien que Mme Hubert ne semble pas être tout à fait convaincue par l'argumentaire de Véronique, elle n'est tout de même pas en mesure de faire face à Francis et Madeleine que l'on entend remonter dans la chambre ; elle se

⁷⁷⁷ II, 8, pp. 101-103.

⁷⁷⁸ III, 2, p. 108.

retire donc, en laissant Véronique, pour la première fois, en tête-à-tête avec Madeleine qui rentre dans l'espace scénique. Alors, la servante lui transmet un message on ne peut plus limpide sur les conditions incontournables de l'absolution : il faut que vous vous repentissiez et que vous vous humiliiez, dit-elle à Madeleine ; or celle-ci se montre de nouveau orgueilleuse, convaincue que l'humiliation et le repentir lui apporteront de nouvelles angoisses et que la pitié et le pardon, pour ainsi dire, devraient être gratuits, car elle a déjà beaucoup souffert :

VERONIQUE

[...] Humiliez-vous, n'irritez pas le ciel davantage.

MADELEINE

J'ai assez de souffrance... [...]

Pouvez-vous me consoler ?

VERONIQUE

Non, il faut que vos larmes coulent, que vous baisiez la main qui vous châtie. [...] plus vous vous déchirez, plus vous souffrirez, et plus vous montrerez vers le pardon.

MADELEINE

Eh bien ! alors, si vous ne pouvez rien, que faites-vous là, pourquoi me torturez-vous ?... [...] votre Dieu n'est pas plus puissant que vous. Lui non plus ne peut rien.

VERONIQUE

Malheureuse, vous blasphémez, vous ne méritez aucune pitié⁷⁷⁹.

Sur un certain plan, si l'on ne prend pas en compte la sévérité de la dévotion de la vieille servante, qui confère à ses discours une certaine cruauté, Véronique insiste sur le sens même de la parabole de la femme de mauvaise vie :

⁷⁷⁹ III, 3, pp. 109-110.

le repentir, et donc l'humiliation, sont la condition nécessaire à l'absolution ; or Madeleine refuse de les assumer. On voit donc qu'en ce qui concerne la pitié-compassion du lecteur virtuel pour la protagoniste, le texte installe une ambivalence non négligeable : compte tenu de la portée de la parabole, des discussions qui l'entourent et des actions de la protagoniste, *Madeleine* laisse à son lecteur, qu'il soit virtuel ou empirique, la possibilité de choisir librement de s'apitoyer ou non sur le personnage éponyme, en se penchant, pour ainsi dire, du côté de Véronique ou bien du côté de Mme Hubert, et donc la liberté d'accomplir un effort éthique qui n'est pas explicitement postulé par le texte. Ainsi, au dénouement, où un mélodrame ou un drame romantique proposeraient à leur lecteur virtuel une interprétation claire des actions du personnage, l'amenant directement à la catharsis plaisante ou jouissive, *Madeleine* laisse planer l'incertitude : la scène du suicide, compte tenu du cadre philosophique et religieux que nous venons de décrire, ne saurait être interprétée d'une manière absolue.

Madeleine décide de mettre fin à ses jours lorsqu'elle comprend qu'elle n'obtiendra jamais la rédemption espérée : le Dieu cruel de Véronique exige l'humiliation, donc l'impossible ; Mme Hubert est partie avec l'enfant. Précisons sur ce point que le texte installe une autre ambiguïté : de fait, en se retirant, Mme Hubert dit qu'elle reviendra dans un instant, lorsqu'elle aura retrouvé la force de faire face à Madeleine et Francis ; Véronique évoque ce fait sans révéler toute la vérité sur son étendue temporelle : « Elle [Mme Hubert] est partie. [...] Pour ne pas vous voir. [...] Mme Hubert a emmené votre fille »⁷⁸⁰. Madeleine l'interprète comme s'il s'agissait d'un départ définitif : avec de nombreux critiques, on peut accuser Véronique d'avoir menti à la protagoniste... Quoi qu'il en soit, du point de vue de Madeleine, le cercle familial (et donc son masque) est démantelé ; l'union heureuse avec Francis n'est plus envisageable : l'unique espoir qui lui reste est celui d'obtenir le pardon dans la

⁷⁸⁰ III, 3, p. 111.

mort et donc par la mort même⁷⁸¹. « Non, c'est une expiation, » répond-elle à Francis qui s'accuse d'avoir « permis ce meurtre »⁷⁸². Pourtant, un menu détail vient contrebalancer cette expiation qui, *a priori*, devrait relever de la purification : Madeleine ne veut toujours pas être reconnue par Jacques et demande à Francis de lui voiler le visage ; d'une certaine manière, elle ne veut donc toujours pas *se* reconnaître, ou bien reconnaître et offrir aux autres son Ombre, c'est-à-dire, en fin du compte, mettre en œuvre son Moi véritable, en affrontant, le visage ouvert, Jacques, c'est-à-dire son passé. Dans la dernière scène, la reconnaissance a toutefois lieu ; qui plus est, Véronique rentre dans l'espace scénique pour s'exclamer « Dieu le père n'a pas pardonné ! », en embrouillant définitivement la réception du dénouement par le lecteur virtuel.

Il est certain que *Madeleine* se clôt tout au moins sur une catharsis « simple » conditionnée par la structure même de la pièce : la mort volontaire de la protagoniste élimine quasi parfaitement la tension dramatique – le passé rattrape Madeleine, elle se tue ; il n'y a plus rien à craindre ni à espérer. Néanmoins, pour que la catharsis soit « jouissive » ou « sublime », il faut que la pitié, ne serait-ce qu'au dénouement, rejoigne la crainte : en d'autres termes, il faut que le suicide, dans ce cas de figure, revête un caractère pleinement expiatoire ; pourtant, il ne l'est que du point de vue de Madeleine : Francis se sent coupable d'avoir assassiné sa femme ; Véronique est convaincue que cette mort relève de la punition divine ; enfin, Mme Hubert qui pourrait peut-être pardonner, bien qu'elle soit présente dans l'espace scénique, se tait. En d'autres termes, pour le lecteur virtuel, qui abrite dans son espace intime, on se le rappelle, les points de vue de tous les personnages, le suicide de Madeleine n'est pas à même de faire monter la pitié à son comble ; la purgation ni la purification ne peuvent donc pas avoir lieu. C'est pour cela peut-être que les critiques de l'époque s'arrêtent assez peu sur la scène du suicide, préférant analyser la

⁷⁸¹ « Tu leur (à Mme Hubert et à notre fille) parleras de moi, elles me pardonneront, et vous serez ainsi trois à m'aimer... » (III, 4, p. 113).

⁷⁸² *Ibid.*, p. 114.

scène de la chambre d'hôtel, plus impressionnante sur le plan émotionnel, véhiculant la terreur. La catharsis jouissive serait envisageable pour un lecteur qui n'aurait emprunté que le point de vue de Madeleine ; or la nature même du texte théâtral, imposant une identification « multiple », l'empêche significativement. En même temps, nous pouvons constater que la catharsis de ce drame s'éloigne définitivement de la catharsis « larmoyante » propre au mélodrame et, en partie, au drame romantique ; d'ailleurs, dans deux autres drames, Zola ne cesse d'interroger, sous une forme légèrement différente, les mêmes sujets que dans *Madeleine*, à savoir la culpabilité, le repentir et la rédemption, ce qui amène, dans *Thérèse Raquin*, à l'effacement total de la pitié au profit d'une terreur omniprésente.

2.2. *Thérèse Raquin*⁷⁸³ : « ... le cauchemar étouffant et sinistre...⁷⁸⁴ »

... je n'ai plus de pitié, car vous m'avez arraché le cœur...
[...] Non, je ne vous livrerai pas à la justice. Vous êtes à moi, à moi seule, et je vous garde⁷⁸⁵.

Dans la préface à la première édition de *Thérèse Raquin*, drame tiré de son roman du même titre et créé au théâtre de la Renaissance en juillet 1873, Zola proclame avoir écrit la pièce par défi : à propos du roman, les critiques avaient noté que « le jour où de pareilles infamies s'étaleraient sur les planches, les spectateurs éteindraient la rampe de leurs sifflets »⁷⁸⁶, et l'auteur ne put pas se refuser le plaisir d'assister à ce tableau. Or le public applaudit *Thérèse Raquin* qui fut un véritable succès de la saison théâtrale⁷⁸⁷ ; et les critiques, parmi les plus réticents, avouèrent que l'auteur de la pièce ne manquait pas de talent, quoique ce dernier ait été mal employé. De même, ils furent unanimes sur un autre point : le spectacle leur parut horrible. Auguste Vitu parle de « tissu d'abominables horreurs »⁷⁸⁸ ; Francisque Sarcey, sur les impressions duquel nous reviendrons par la suite, le traite de « fantasmagorie horrible » ou encore d'un « horrible cauchemar [qui pèse] sur la poitrine »⁷⁸⁹ ; Émile Abraham parle de « drame bien noir » et effroyable⁷⁹⁰, etc.

De manière générale toutefois, les spectateurs critiques se partagent en deux : les uns disent que le drame est horriblement ennuyeux et qu'il les a laissés froids⁷⁹¹ ; les autres constatent qu'il s'agit d'une œuvre répulsive, mais en même temps poignante. En effet, on peut reprocher aux deux premiers actes

⁷⁸³ Zola E., *Thérèse Raquin* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

⁷⁸⁴ Jouvin B. sur *Thérèse Raquin*, *La Presse*, le 14 juillet 1873.

⁷⁸⁵ IV, 6, p. 203.

⁷⁸⁶ Zola E., Préface à *Thérèse Raquin* in *op.cit.*, p. 121.

⁷⁸⁷ ... et connut de nombreuses reprises, surtout en province, comme le signale Henri Miterrand dans sa notice de la pièce (cf. *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 218).

⁷⁸⁸ *Le Figaro*, le 14 juillet 1873.

⁷⁸⁹ *Le Temps*, le 14 juillet 1873.

⁷⁹⁰ *Le Petit Journal*, le 14 juillet 1873.

⁷⁹¹ Ainsi Henri Moreno, critique théâtral du *Ménestrel* (juillet 1873, p. 268) qui résume son impression en deux mots : « épouvante ennuyeuse ».

de *Thérèse Raquin* un manque d'intérêt dramatique, car d'une certaine manière, ils font office de prologue, installant un cadre causal qui sert à éclairer en détail les antécédents du meurtre de Camille (I) et ceux du mariage de Thérèse et Laurent ainsi que le meurtre lui-même (II) ; qui plus est, on se trouve constamment en présence d'une petite société où l'on discute, pour la plupart, de la pluie et du beau temps. Au troisième acte, le dispositif fictionnel commence enfin à véhiculer le passé effroyable et criminel par l'intermédiaire de l'espace scénique : dès lors, la tension dramatique monte, et la terreur vient saturer la scène. Ainsi s'expliquent les divergences dans la réaction des spectateurs empiriques, même si nous examinerons plus loin en détail le caractère répulsif de *Thérèse Raquin* qui se manifeste bien sur le plan de la lecture virtuelle, tout en conférant une spécificité non négligeable au mouvement cathartique.

Notons que dans la première version de sa pièce, Zola avait envisagé de mettre en scène l'assassinat de Camille à Saint-Ouen, mais il l'aurait supprimé pour garder l'unité de lieu⁷⁹² (à plusieurs reprises, ce meurtre revient alors sur scène, à la manière des morts tragiques, dans les récits qu'en font les personnages) ; l'action de *Thérèse Raquin* se déroule donc dans une chambre « haute, noire, délabrée, tendue d'un papier gris déteint »⁷⁹³ : il s'agit d'une chambre polyvalente qui sert à la fois de salon, de salle à manger et de chambre à coucher. Ce cadre monotone, où le décor ne varie guère de l'exposition jusqu'au dénouement et où le rideau se lève sur le même tableau au début de chaque acte, ou peu s'en faut⁷⁹⁴, offre au regard intime du lecteur virtuel une passion criminelle, un crime voilé par le mensonge et un double suicide qui a lieu à même l'espace scénique – autant d'événements à la fois horribles et terrifiants. Cela dit, sur le plan de l'Imaginaire, *Thérèse Raquin* met inlassablement en

⁷⁹² Comme l'indique Auguste Vitu (cf. *art.cit.*).

⁷⁹³ *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 127.

⁷⁹⁴ Cf. « Une grande paix, une grande douceur bourgeoise » (I) ; « Une année s'est écoulée, sans rien changer à la chambre. Même paix, même intimité [...] Les personnages sont assis comme à la fin de l'acte précédent » (II). Au troisième acte, la chambre est parée en blanc pour les noces de Thérèse et Laurent, mais au quatrième, elle « [reprend] son humidité noire ».

œuvre la dialectique du mouvement et de l'immobilité : dans un cercle familial pétrifié par les convenances, où chaque jeudi, on se rassemble pour jouer aux dominos et pour échanger toujours les mêmes répliques, surgissent la cruauté indéfinissable et invisible, la vérité de la passion et du crime, qui cherche à faire imploser l'habitude. Cette dialectique se manifeste non seulement sur le plan général et abstrait, mais aussi à travers des détails concrets qui s'offrent aisément à l'imagination. Ainsi, Thérèse, pendant les deux premiers actes, reste quasiment immobile et muette en présence de sa famille, ne sortant que des monosyllabes, mais dès qu'elle est seule avec Laurent, on se rend compte de la passion ravageuse qui l'anime ; le portait de Camille semble vivre sa propre vie et vouloir, à tout instant, quitter son cadre ; enfin, le caractère terrifiant du dernier acte est dû essentiellement à la présence de Mme Raquin, paralysée, qui tient les coupables captifs de son regard impitoyable. De même que dans *Madeleine*, le passé cherche ainsi, insidieusement, à crever les écrans de la représentation.

La Chose

Dans *Thérèse Raquin*, le passé est pour ainsi dire bidimensionnel : on peut notamment distinguer entre le passé lointain de la protagoniste et le passé immédiat par rapport à l'action scénique. Sur un autre plan, si le passé, dans *Madeleine*, s'incarne sous la forme des personnages, dans *Thérèse Raquin*, il devient plus abstrait, relevant de l'hérédité ou des événements en tant que tels. Le passé lointain, c'est-à-dire l'enfance passée chez les Raquin, atténue le caractère violent et l'aspiration à la liberté de Thérèse qu'elle avait hérités de ses parents : sa mère aurait été la fille d'un chef de tribu en Afrique⁷⁹⁵ ; son père fut capitaine, un « homme terrible » selon Camille qui dit également que les yeux noirs de Thérèse lui faisaient peur déjà lorsque le père la laissa aux soins de

⁷⁹⁵ I, 5, p. 135.

Mme Raquin⁷⁹⁶. Or les années passées auprès du lit de Camille, toujours chétif, ont rendu Thérèse inerte et indifférente :

... Si je bougeais, ma tante grondait. Tu comprends, il ne fallait pas réveiller Camille... J'avais des paroles bégayées, des gestes tremblants de petite vieille [...] Et je me sentais robuste, mes poings d'enfant se serraient parfois, j'aurais voulu tout casser [...] j'ai rêvé trop souvent de m'en aller par les chemins, de me sauver et de courir les routes, pieds nus dans la poussière⁷⁹⁷...

Une double hérédité pèse ainsi sur Thérèse : celle du sang de ses parents, controversée, atténuée, quasiment anéantie par celle du milieu où elle a grandi et que représente le décor immuable de l'espace scénique. Le passé immédiat « sert » alors à faire tomber les écrans ou bien, dans ce premier cas de figure, le cadre figé imposé au personnage. Tout d'abord, la passion de Thérèse pour Laurent, passion dont la naissance précède le début de l'action, provoque la violence de la protagoniste en éveillant son Ombre, laquelle s'avère être par la suite beaucoup plus présente que ne l'était celle de Madeleine. Thérèse ne tente ni de l'oublier ni de la fuir, mais, à l'inverse, lui laisse libre cours. Il en va de même pour Laurent qui avoue à sa maîtresse : « ... tu as éveillé, au fond de mon être, un homme que je ne connaissais pas [...] je ne suis pas tranquille [...] et j'ai peur que cela ne nous mène plus loin que nous ne voudrions »⁷⁹⁸. Cet homme inconnu est bien celui à qui vient l'idée d'assassiner Camille, son « frère », qui est en même temps l'unique obstacle à sa passion. La violence passionnelle, réveillant les Ombres du couple adultère, conditionne donc le crime ; au début du second acte, ce dernier est devenu passé immédiat et commence à travailler les écrans.

Par la suite, le souvenir du crime hante les protagonistes jusqu'au dénouement où, épuisés par la terreur et par l'angoisse, n'ayant pas le courage de se dénoncer à la justice ni d'assumer leur culpabilité qu'ils tentent toujours de rejeter sur l'autre, ils succombent à la tentation du suicide. De même que dans

⁷⁹⁶ I, 2, p. 130.

⁷⁹⁷ I, 5, p. 135.

⁷⁹⁸ I, 5, p. 134.

la pièce précédemment examinée, le passé s'insinue dans l'espace scénique tout au long de l'action. Pourtant, ce n'est pas le fardeau du crime en tant que tel qui affole le couple ; la terreur n'est pas véhiculée que par le Symbolique ; elle immerge le monde fictionnel surtout à travers la dimension de l'Imaginaire. Cette dernière repose d'ailleurs sur la dialectique de l'immobilité et du mouvement évoquée plus haut. Dans l'exposition, on voit Laurent achever de peindre le portrait de Camille ; au second acte, le corps de celui-ci disparaît de l'espace-temps scénique – dans la première scène, les personnages ne changeant pas de disposition par rapport à la fin de l'acte précédent, seul le fauteuil de Camille est maintenant vide –, mais son esprit vient habiter le portrait suspendu au-dessus du buffet, du moins d'après ce qu' imagine le couple désormais criminel ; et l'image du défunt rappelle le crime à leur mémoire : Camille est toujours le tiers qui empêche la réunion des amants⁷⁹⁹. La peur engendrée par le portrait que les personnages croient vivant accable la protagoniste qui n'ose plus coucher sans lumière ; et cette peur atteint son apogée à la fin du troisième acte, où Thérèse et Laurent, qui viennent de se marier et donc d'assouvir leur désir de s'appartenir de manière légitime, tentent en vain de s'aimer. Thérèse repousse Laurent qui cherche à la posséder puisque le souvenir de l'assassinat remonte à sa mémoire : elle essaie de le chasser par un souvenir plus récent, celui de leur mariage, mais le jour de fête cède progressivement à la brutalité de la mort qui élimine, inéluctablement, l'image censée être joyeuse :

⁷⁹⁹ Notons que dans *Madeleine Féral*, adaptation romanesque de *Madeleine*, la présence de Jacques, bien avant son retour « physique », est assurée par sa photographie et par son portrait qui se trouve au-dessus du lit de Madeleine et Guillaume ; ce portrait suscite chez Madeleine quasiment la même angoisse que le portrait de Camille chez Thérèse ; l'image se substitue ainsi au personnage.

THERESE

...La mairie était toute froide, ce matin. J'avais les pieds glacés. [...] L'église était un peu noire, à cause du temps. [...] Puis, des voix ont chanté. [...] C'était un enterrement. Quand je levais les yeux, j'avais en face de moi le drap noir, avec la grande croix blanche. [...] Tu l'as vu à la morgue, toi, Laurent ?

LAURENT

Oui. [...] Il était atroce, bleui et gonflé par l'eau. Et il riait, le coin de la bouche tordu⁸⁰⁰.

Le passé défigure ainsi la dimension de l'Imaginaire du monde fictionnel. Par la suite, le souvenir atroce du corps mort se superpose au portrait de Camille. Laurent aperçoit ce dernier, et s'arrête, frappé par la ressemblance entre le souvenir et la peinture : « Il ne bouge pas, il nous regarde longuement, longuement... Il est comme je l'ai vu, blafard, boueux, avec son rire à un coin de bouche »⁸⁰¹. Il croit voir que le défunt ne le quitte pas du regard, que ses yeux remuent, le suivent et l'écrasent⁸⁰², mais ne peut pas quitter le portrait des yeux, médusé. Ce regard terrifiant qui se meut dans l'immobilité de l'image est aussitôt redoublé par celui de Mme Raquin : à côté du portrait vivant, la statue vivante apparaît. Ayant surpris, par hasard, l'aveu du crime qui échappe à Laurent en face du portrait, Mme Raquin tombe, paralysée ; et Laurent de conclure :

... ses yeux vivent, ses yeux nous menacent... Ah ! que ses lèvres et ses membres soient de pierre⁸⁰³ !

Le lecteur virtuel, notons-le d'emblée, en doit être terrifié⁸⁰⁴ au même titre que les personnages, l'action tournant quasiment au surnaturel et la dernière scène de l'acte installant le suspens qui ne sera résolu qu'au dénouement. Au quatrième et dernier acte, l'inquiétude monte par le biais de l'identification

⁸⁰⁰ III, 3, p. 179.

⁸⁰¹ III, 5, p. 182.

⁸⁰² III, 5, p. 182.

⁸⁰³ III, 6, p. 183.

⁸⁰⁴ ...et horrifié dans la mesure où le crime va à l'encontre du cadre moral postulé par le texte.

aux protagonistes : cette inquiétude n'est pas alimentée par les discordances entre Thérèse et Laurent qui ne font que s'aggraver, mais par ce que Mme Hubert, blottie dans sa chaise, immobile, ne cesse de scruter l'espace scénique de son regard noir et, pire encore, par ce qu'elle commence à retrouver l'usage de ses mains. Au milieu de la partie de dominos habituelle de jeudi soir que, semble-t-il, aucune catastrophe n'est en mesure d'annuler, elle trace de son doigt sur la table : « Thérèse et Laurent ont... », et s'arrête, « jouissant de l'effroi de deux meurtriers »⁸⁰⁵. La société qui ne se doute pas du caractère véritable de leurs hôtes, l'interprète comme une expression de gratitude, qui contraste avec la frayeur dont les criminels sont saisis⁸⁰⁶. La menace d'être livrés à la justice devient bien réelle ; à tout instant, la vérité du passé peut déchirer définitivement l'écran du mensonge, et, une fois la petite société partie, Thérèse et Laurent en viennent à se disputer en s'accusant mutuellement d'un crime dont ni l'un ni l'autre ne veut endosser la responsabilité. Ainsi, sous l'influence de Mme Raquin, sortie soudain de sa paralysie totale, le souvenir affreux du crime remonte de nouveau à la surface, aiguisant le sentiment de culpabilité qui se mue rapidement en remords, contrairement à ce qui se passait dans *Madeleine*. Or si les tourments moraux et le repentir des protagonistes suscitent de la pitié chez le lecteur virtuel, cette dernière se trouve aussitôt supprimée par la terreur croissante. Deux événements y contribuent. D'une part, Laurent avoue que lui-même n'existe plus, Camille ayant envahi, par l'intermédiaire de l'espace et des objets qui s'y trouvent, sa tête et son corps jusqu'à prendre possession de ses propres mains, qui menacent de dévoiler le crime à travers ses peintures :

⁸⁰⁵ IV, 5, p. 193.

⁸⁰⁶ Cf. « Thérèse et Laurent ont un cœur excellent... Thérèse et Laurent ont toutes mes bénédictions. C'est pardieu là la phrase entière. » (*Ibid.*, p. 194).

... Je vis éternellement avec l'autre, à cette heure. [...] Il s'assoit sur ma chaise, se met à table à côté de moi, se sert des meubles. Il a mangé dans mon assiette, il y mange encore... Je ne sais plus, je suis lui, je suis Camille... J'ai sa femme, j'ai son couvert, j'ai ses draps, je suis Camille, Camille, Camille...

THERESE

Tu joues bien le jeu cruel de le peindre dans tous tes tableaux.

LAURENT

[...] Parle bas, c'est une terrible chose, mes mains ne sont plus à moi. Je ne puis plus peindre, toujours l'autre renaît sous mes doigts... Non, ces mains-là, ces deux mains-là ne sont plus à moi. Elles finiront par me livrer, si je ne les coupe. Elles sont à lui, il me les a prises. [...] Je parle comme lui, je ris comme lui. Et il est là, toujours là, dans ma tête, qui tape de ses poings fermés⁸⁰⁷...

L'identité de Laurent est ainsi supplantée par celle de sa victime, qui la dévore pour ainsi dire de l'intérieur. Tout comme le Jacques de *Madeleine*, ressuscité, se dresse entre les protagonistes, en empêchant définitivement leur union heureuse, Camille prend possession de Laurent, ce qui engendre, au niveau discursif, des images terrifiantes : en s'identifiant au personnage, le lecteur peut avoir le sentiment, ne serait-ce que de manière fulgurante, de perdre le contrôle de sa propre identité. D'autre part, Mme Raquin reste toujours dans l'espace scénique ; et sa présence n'est pas anodine. Sans parler de son regard médusant, elle insuffle à Thérèse l'idée d'assassiner son mari, en faisant tomber, de la table, un couteau :

THERESE

[...] C'est vous qui l'avez fait tomber. Vos yeux s'allument comme deux trous de l'enfer... [...] Oui, je tiens le couteau et je ne veux pas que cet homme me torture davantage... Il a bien tué Camille qui le gênait... Il me gêne, moi⁸⁰⁸ !

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 201. De même, elle reproche à son mari de lui « rappeler ce qu'[elle veut] oublier » ; dans un autre monde possible, sans lui, elle mènerait « une existence paisible et douce ». Pourtant, ne serait-ce parce que Laurent est devenu Camille qu'il la gêne ?

Simultanément, Laurent verse de l'acide prussique dans de l'eau pour le faire boire à Madeleine : en les voyant ainsi prêts à s'entretuer, un « terrible sourire » apparaît sur les lèvres de Mme Raquin. Enfin, lorsque le couple criminel, ayant compris que c'est la vieille paralysée qui les incite au meurtre, se jette sur elle, Mme Raquin retrouve subitement la parole, telle la statue du Commandeur ; et elle se dit avide d'assister aux tourments des protagonistes :

MME RAQUIN (*debout, d'une voix basse et profonde :*)

Assassin de l'enfant, ose donc frapper la mère ! [...]

Et je veux assister à votre lente expiation, ici, dans cette chambre, où vous m'avez pris tout bonheur.

THERESE, *sanglotant, se jetant aux pieds de Mme Raquin*

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

MME RAQUIN [...]

De la pitié ! [...] je n'ai plus de pitié, car vous m'avez arraché le cœur... (*Laurent tombe à genoux, à droite.*) [...] Je laisserai les remords vous heurter l'un contre l'autre, comme des bêtes affolées... [...]

THERESE

L'impunité est trop lourde... Nous nous jugeons et nous nous condamnons. (*Elle ramasse le flacon de l'acide prussique, boit avidement et tombe foudroyée [...]* *Laurent, qui lui a arraché le flacon, boit à son tour, et va tomber à droite [...]*)

MME RAQUIN, *se rasseyant lentement*

Ils sont morts bien vite⁸⁰⁹ !

On voit donc qu'avec la résurrection de Mme Raquin, statue vivante, la terreur présente au sein du monde fictionnel en arrive à « sursaturer » l'espace scénique. La scène du suicide semble d'ailleurs être un développement du « Dieu le Père n'a pas pardonné » de *Madeleine* ; et, quoique, à l'inverse du

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 203.

personnage éponyme de cette dernière pièce, les protagonistes arrivent à se repentir et même à s'humilier, tout en se mettant à genoux devant le Dieu cruel en colère et en lui offrant l'opportunité de les écraser, Mme Raquin n'entend pas leurs prières : elle désire prolonger leurs souffrances jusqu'à ce qu'ils en meurent sans leur accorder le pardon.

Le dénouement s'avère être donc à la fois terrifiant et horrifiant. Il est terrifiant de par son aspect imaginaire, car la Chose mouvante, le souvenir du crime incarné, démantèle enfin le cadre figé et se libère, submergeant l'espace scénique : Camille s'empare de Laurent, effaçant à peu près l'identité propre de celui-ci ; et Mme Raquin se réveille pour reprendre le pouvoir et pour arranger, pour ne pas dire mettre en scène, le supplice des assassins de son fils. Il est horrifiant sur le plan du Symbolique : le repentir de Thérèse et Laurent, aussi sincère soit-il, n'aboutit à rien ; si la rédemption, dans la pensée de l'Ancien Testament, est la conséquence du châtiment, le couple criminel, en face d'un Dieu privé de cœur, ne peut compter ni sur l'un ni sur l'autre : Mme Raquin ne désire que se repaître de leur supplice dans la seule visée de se venger⁸¹⁰. C'est pour cela que les criminels décident de se châtier eux-mêmes : leur perspective unique est celle d'être voués à un supplice interminable ; ce qui rajoute encore à l'horrible, c'est la déception de Mme Raquin face à la rapidité de leur mort volontaire. Or si la pitié est absente du dispositif scénique ainsi plein de terreur, peut-elle naître chez le lecteur virtuel et l'amener à la catharsis jouissive ? Cette dernière est-elle seulement possible dans un tel cas de figure ?

Immersion et répulsion

Dans *Thérèse Raquin*, la tension dramatique est toujours générée par l'infiltration du passé au sein du dispositif fictionnel. Néanmoins, il faut tenir

⁸¹⁰ Nuançons : même si la vengeance implique la punition, la visée du vengeur n'est pas celle d'enseigner à sa victime la morale ou la vertu, mais surtout celle d'assouvir le désir de la voir souffrir.

compte de certaines particularités de ce monde qui se manifestent surtout sur le plan du mouvement cathartique. D'abord, ce qui frappe à la lecture du drame, c'est l'absence *parfaite* de pitié suggérée envers les protagonistes. Cela concerne non seulement le dénouement (bien que ce soit le lieu où elle se met au jour de manière la plus saillante), mais même le déroulement de l'action scénique en général. Outre son absence du discours des personnages, on repère une autre raison pour laquelle le lecteur virtuel est quasiment privé de la possibilité de compatir aux angoisses de Thérèse et Laurent. Aristote préconise notamment dans la *Poétique* que pour susciter de la pitié la fable doit passer du bonheur au malheur, « non par la méchanceté mais par une erreur grave du personnage »⁸¹¹. Or les protagonistes de *Thérèse Raquin* sont justement des personnages méchants auxquels, de plus, le remords est parfaitement étranger jusqu'au dénouement : il n'y a donc pas de raison pour éprouver de la sympathie pour eux ni pour s'apitoyer sur eux. Néanmoins, pour accéder au monde fictionnel, le lecteur virtuel doit nécessairement s'identifier à Thérèse et Laurent, ce qui engendre un phénomène curieux sur le plan de la lecture.

Rappelons-nous que l'identification à un monde fictionnel dramatique et l'immersion au sein de celui-ci s'effectuent principalement *via* les cercles intimes des personnages, c'est-à-dire lorsqu'on entend un personnage s'exprimer à la première personne sur ce qu'il a vécu, son caractère, ses sentiments, etc.⁸¹², mais aussi (et surtout) sur ses perceptions. De tous les cercles intimes, le lecteur virtuel de *Thérèse Raquin* ne perçoit que ceux de Thérèse et Laurent, protagonistes à la fois adultères et meurtriers. En d'autres termes, il ne peut accéder au monde fictionnel en question qu'à travers l'identification à deux criminels. Qui plus est, les scènes dramatiques sont arrangées de sorte qu'il devient, involontairement, leur « complice », tout en désirant que le meurtre de Camille ait lieu. Cela dit, dans *Thérèse Raquin*, deux types de scènes se juxta-

⁸¹¹ Aristote, *Poétique*, tr. M. Magnien, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1990, p. 103.

⁸¹² Voir *supra*, p. 128.

posent : les scènes intimes entre les protagonistes, et les scènes « familiales » qui se déroulent en présence du cercle familial ou de la « petite société » du jeudi soir. Or les scènes « familiales », comme nous l'avons évoqué, ne présentent pas de grand intérêt : elles sont, pour ainsi dire, stériles, les discours des personnages tournant autour des sujets ordinaires sans faire progresser l'action. En revanche, les scènes intimes, auxquelles une dimension mystérieuse est souvent sous-jacente, sont le véritable ressort de l'action. Dès que Thérèse et Laurent restent seuls en scène, la tension propre à la lecture augmente : tantôt ils méditent le projet du crime, tantôt ils tentent de dompter le passé, tantôt ils essaient d'échapper à la menace d'être livrés à la justice et terminent par se suicider, tandis que les parties du domino de jeudi soir se déroulent toujours selon le même schéma... Ce qui est encore plus important du point de vue de l'immersion au sein de la fiction, c'est le dévoilement des cercles intimes des protagonistes : en dehors du cercle familial, ceux-ci dévoilent enfin leurs Ombres, décrivant leurs caractères, détaillant les événements vécus, dont le crime⁸¹³, s'exprimant sur les passions terribles qui les animent. Le lecteur virtuel est donc littéralement forcé de préférer cette union noire, mais profonde et fascinante, à l'ennui du cercle familial, car elle seule est susceptible de faire avancer l'action et d'ouvrir la représentation au Réel. De plus, à côté des protagonistes, seul le lecteur virtuel détient la vérité sur le crime jusqu'à la fin du troisième acte ; et son inquiétude, constitutive de la tension dramatique, porte sur l'avenir du couple meurtrier : à la fois, il appréhende et espère le dévoilement du crime et le châtimement. Nous avons repéré un phénomène similaire chez le lecteur virtuel d'*Antony* : si les critiques ont longuement glosé sur l'immoralité de cette pièce, c'est que le récepteur était censé désirer l'union heureuse du couple adultère ; pourtant, à côté de *Thérèse Raquin*, le texte de Dumas s'avère quasi anodin.

⁸¹³ Même si Laurent le raconte à la « petite société » curieuse de tout apprendre (II, 1), les détails terrifiants sont absents de son récit peu ou prou bienséant. En revanche, ils envahissent son discours lorsqu'il en reparle à Thérèse (III, 4).

Cela dit, le lecteur virtuel du drame en question doit tout de même avoir conscience de l'immoralité des actions des protagonistes et de l'immoralité des protagonistes eux-mêmes : le cercle familial s'y prête. La lecture se déroule alors sur le mode de l'immersion et de la répulsion, dont on trouve d'ailleurs la confirmation dans les critiques de la pièce. La mécanique de la lecture repose sur la spécificité de l'espace intime des personnages criminels : il est constitué principalement de leur Ombre qui jaillit depuis leur espace intime au sein de l'espace scénique. Or l'Ombre des personnages, dans un cadre de lecture bien élaboré, est garante de la fascination⁸¹⁴ : le lecteur peut alors, sur un certain plan, observer et se rendre compte des pulsions inconscientes et brutales, dont la manifestation est interdite par la société, mais qui sont propres à l'ensemble des êtres humains (ou des « bêtes humaines »...), et donc à lui-même, lecteur ; nous aimerions aller jusqu'à postuler que se laisser fasciner par l'Ombre des personnages fictionnels permet également de devenir plus conscient de sa propre Ombre sans devoir pour autant la rejeter – ce qui, hypothétiquement, permettrait aussi de se libérer de certaines tensions inconscientes⁸¹⁵. D'ailleurs, du côté du drame symboliste, *Axël* de Villiers se fonde sur les mêmes mécanismes d'identification, se servant de l'Ombre pour créer de la fascination ; mais à l'inverse de Zola dont les personnages sont initialement des hommes

⁸¹⁴ Cela dit, chez Zola, la méchanceté des personnages s'inscrit dans un cadre causal, qui peut être plus ou moins détaillé selon le genre, mais toujours présent ; la méchanceté n'est donc jamais gratuite, ce qui la rend quelque peu sympathique. Rappelons-nous que le Romuald de *La Nuit du meurtre* devient nettement plus sympathique dès que le lecteur virtuel peut saisir les mobiles de son crime ainsi que ressentir la terreur du traître en face de l'abîme qui s'ouvre sous ses pieds ; en même temps, envers un traître de mélodrame dont on ne voit jamais le cercle intime, on ne peut éprouver que la répulsion.

⁸¹⁵ Et, si l'on poursuit cette réflexion, la lecture de Zola pourrait bien avoir un effet (psycho)thérapeutique. Selon certains chercheurs, dont Ken Wilber (cf. *No Boundary: Eastern and Western Approaches to Personal Growth*, Center Publications, 1979), pour s'épanouir, l'homme doit d'abord devenir conscient de son Ombre en assumant l'ensemble des pulsions destructrices (dont, par exemple, la haine) qui lui sont propres afin de les apprivoiser et de les intégrer à son Moi.

« physiologiques », si l'on reprend la formule de Jean-Pierre Sarrazac, Villiers met en scène des surhumains – on y reviendra dans la partie suivante⁸¹⁶.

Le lecteur virtuel est donc fasciné par l'Ombre des protagonistes, mais aussi par le côté « sombre » du monde fictionnel, notamment par la Chose mouvante que nous avons décrite plus haut. Tout cela l'attire, mais à l'instant où il s'immerge profondément dedans (l'immersion n'étant jamais parfaite, car la fascination nécessite une certaine mise à distance) et où la terreur afflue trop abondamment au sein du dispositif, il est repoussé « à la surface », dans sa position de spectateur : l'immersion est ainsi suivie par la répulsion, et la répulsion est garante de la distanciation de l'action. Or si dans un cadre dramaturgique plus traditionnel, cette distanciation est nécessaire pour le surgissement de la pitié et, par conséquent, pour la catharsis, dans *Thérèse Raquin*, comme les personnages sont littéralement des monstres, la pitié ne surgit pas ; la distanciation sert alors simplement à atténuer, voire à libérer la tension créée, mais elle est toujours nécessaire pour le bon fonctionnement du dispositif : elle doit, pour ainsi dire, faire contrepoids à l'immersion, et inversement, l'immersion doit contrebalancer la distanciation tout au long du texte. Cela dit, dans le cas théorique où la distanciation serait *absente* ou ne serait pas suffisante, la dimension pragmatique du dispositif ne fonctionnerait plus et le dispositif se rabattrait sur la simple structure. Le texte perdrait tout de suite son intérêt, car il ne contiendrait plus rien d'étrange ni d'inconnu, il ne fascinerait plus – on s'ennuierait ou serait révolté de la même manière que quand le texte ne favorise pas l'immersion du lecteur (ce qui est un cas, avouons-le, plus fréquent). Le principe de l'immersion/la distanciation est aussi le principe sous-jacent de l'identification du lecteur au personnage en situation tel que nous l'avons postulé au sein de la première partie : dans le cas présent, où le lecteur virtuel n'a pas d'autre choix que de s'identifier à l'Ombre des personnages qui l'attire et

⁸¹⁶ Voir *infra*, chapitre V.2.2, « Axël : «... à chacun son infini ! » ».

le rebute à la fois, la distance impliquée par l'identification varie sans cesse, tout en conférant à la lecture un dynamisme particulier.

Force est de constater toutefois que *Thérèse Raquin* postule une répulsion puissante. Cela peut d'ailleurs expliquer la réaction de certains spectateurs empiriques à qui le spectacle parut ennuyeux : dans le cas où la répulsion est excessive, s'immerger de nouveau au sein de la fiction devient difficile, voire impossible. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la répulsion puisse croître en fonction de la vision du monde et des valeurs morales du récepteur : ainsi, Auguste Vitu témoigne que les « abominables horreurs » de M. Zola « ont laissé le public froid », tout en concluant que « ces coupables [Thérèse et Laurent] n'ont aucune idée morale ni religieuse dans la cervelle »⁸¹⁷ ; B. Jouvin de *La Presse* convient que pour un public « qui ne se pique de goût, ni de délicatesse, ni de mesure », la donnée principale de la pièce peut paraître captivante bien qu'elle fasse horreur⁸¹⁸ ; Pierre Véron, dans *Le Journal amusant*, traite *Thérèse Raquin* de « musée d'horreurs » en soulignant que « cette frénésie en cinq actes [le laisse] absolument froid »⁸¹⁹ ; Charles de la Boumat, critique théâtral du *XIX^e siècle* dit que les personnages sont trop vulgaires pour pouvoir s'intéresser à eux et que la pièce, quoique pleine de talent, est « répulsive au plus haut degré »⁸²⁰, etc. Dans cette perspective, le plus curieux s'avère l'avis de Francisque Sarcey, un spectateur critique bien conscient de lui-même et habitué à analyser ses propres réactions en face d'une œuvre :

⁸¹⁷ *Art. cit.*

⁸¹⁸ *La Presse*, le 14 juillet 1873.

⁸¹⁹ *Le Journal amusant*, no. 881, 1873, p. 7.

⁸²⁰ *Le XIX^e siècle*, le 15 juillet 1873.

...J'avoue qu'il est impossible d'entendre cette scène [l'avant-dernière scène du troisième acte] sans émotion. Mais le spectacle de la Morgue vous émeut plus vivement encore. [...] On sent comme un horrible cauchemar peser sur la poitrine. La gorge se dessèche, et l'air manque comme dans un orage. Et ce qu'il y a de pis, c'est qu'un instinct secret se révolte au fond du cœur : Non ! tout cela est faux, arrangé à plaisir ! Non, des Laurent et des Raquin [...] ne sont pas faits pour éprouver ces tressaillements d'une conscience sensible à l'excès [...] Ces brutes doivent rester des brutes⁸²¹...

Sarcey avoue donc avoir été emporté par l'émotion et par la terreur ; en même temps, son plaisir du spectateur est gâché par la petite voix de ses convictions qui crie à l'invraisemblance : Sarcey refuse notamment de croire que des êtres semblables à Thérèse et Laurent pourraient éprouver des émotions d'ordre tragique, tout comme les critiques de *Madeleine* s'indignaient de l'invraisemblance des actions de la protagoniste. De sorte que, si la répulsion « naturelle », postulée par le texte et engendrée par la terreur, se joint à la répulsion « individuelle », pour ne pas dire morale, découlant de la vision du monde du récepteur, ce dernier se trouve, pour ainsi dire, expulsé du dispositif fictionnel ; en même temps, l'exemple de Sarcey nous montre qu'à condition d'être un récepteur habile, il est également possible de se laisser emporter par la fiction (donc d'emprunter, en quelque sorte, la position du récepteur virtuel) et de bien noter en même temps ses impressions personnelles : cette position objective, semble-t-il, constitue également le propre de la lecture critique.

Quoi qu'il en soit des spectateurs empiriques et critiques de *Thérèse Raquin*, le lecteur virtuel de ce drame, par nature, reste toujours à la frontière du dispositif fictionnel, passant de l'immersion à la répulsion. Jusqu'à ce qu'il arrive à la dernière scène du drame, il lui est impossible d'éprouver de la pitié envers les protagonistes ; tandis que leurs remords et même leur lâcheté commencent à les rendre sympathiques. Pourtant, le réveil de Mme Raquin efface la sympathie et la pitié naissante sous l'effet d'une forte vague de terreur. Dans ce contexte, le suicide des protagonistes, quoique censé être expiatoire (il s'agit d'une auto-condamnation suivie d'une auto-punition si l'on suit la dernière réplique

⁸²¹ *Art. cit.*

de Thérèse), s'avère être un geste impulsif qui ne vise qu'à fuir une situation devenue excessivement épouvantable : leur mort est rapide et n'est aucunement préparée ; cela dit, le texte ne prend pas le temps de l'inscrire dans la dimension du Symbolique du dispositif fictionnel. Par conséquent, la pitié, qui pourrait naître face à un repentir suivi par le suicide expiatoire, ne réussit pas à s'imposer : le constat final de Mme Raquin, « ils sont morts bien vite » est judicieux en plusieurs sens⁸²². Du coup, le suicide, bien qu'il évacue, une fois de plus, la tension dramatique, n'est pas à même d'amener le lecteur virtuel à la catharsis jouissive ni même plaisante, quoique le monde fictionnel soit pleinement déformé : la terreur, au dénouement, mais aussi tout au long de l'action, surpasse manifestement la pitié, et le lecteur virtuel n'éprouve alors qu'une forme de soulagement au sortir de ce « cauchemar étouffant et sinistre »⁸²³.

Dans *Renée*, cette réécriture moderne de la *Phèdre* de Racine, tout change pourtant. Si dans *Thérèse Raquin*, le conflit intime n'est pas vraiment explicite, le conflit interpersonnel entre Thérèse et Laurent passant souvent au premier plan, *Renée* nous présente un cas de figure opposé, ne traitant que des conflits intrapersonnels, ou peu s'en faut. De même, sans terroriser le lecteur virtuel, ce drame lui offre, toujours dans un cadre peu ou prou mélodramatique, une catharsis véritablement jouissive, faisant naître la pitié pour l'ensemble des personnages, de l'exposition jusqu'au dénouement.

⁸²² Notons par curiosité que dans ce cas, le choix du poison est parfaitement réaliste : une forte dose d'acide prussique peut provoquer la mort en moins d'une dizaine de secondes. En revanche, dans cette même perspective, la mort de la Madeleine n'est pas du tout « vraisemblable » : non seulement la strychnine, même à forte dose, commande une mort plus lente (qu'il faut attendre de quinze à trente minutes), mais aussi provoque-t-elle des spasmes musculaires puissants, tandis que le personnage du drame expire en cinq minutes et de manière à peu près paisible.

⁸²³ « Ce fut un soupir de soulagement quand le voile tomba, » note Sarcey à propos de la fin du troisième acte ; en ce qui concerne le dénouement, sa réaction ne change pas significativement : « Et le rideau baisse. Il était temps. Toute cette fantasmagorie est horrible. » (*art.cit.*).

2.3. *Renée*⁸²⁴ : « ... et la mort, à mes yeux enlevant la clarté... »

... Je vous promets que, tout de suite, à jamais, je vais rendre la faute impossible, et s'il fallait en mourir, j'en mourrais⁸²⁵.

En examinant les comptes rendus de presse de la première représentation de *Renée* au théâtre du Vaudeville le 17 avril 1887, nous avons été amenée à nous interroger sur les facteurs influençant la réception critique (et empirique) de l'œuvre qui, notons-le d'emblée, coïncide rarement avec la réception virtuelle, c'est-à-dire avec l'itinéraire du récepteur envisagé par l'auteur et que l'on peut, entre autres, dégager de la préface de Zola à la première publication du drame. De fait, si en théorie, *Renée* est bien capable d'amener le lecteur virtuel à la catharsis, l'auteur ayant pris soin de créer des personnages dignes de pitié, plus ou moins tragiques, qui souffrent de leurs contradictions internes et succombent inévitablement aux forces de l'hérédité et aux passions, en pratique, comme maints critiques l'observent, le public resta indifférent aux souffrances des personnages. Les raisons en sont nombreuses, liées, pour la plupart, à la construction de l'horizon d'attente des spectateurs. En d'autres termes, Zola n'aurait pas été l'auteur de *La Curée* et du *Naturalisme au théâtre* que le destin de *Renée* aurait sans doute été différent.

Car le soir de la première représentation, la tension régnait dans la salle, partagée entre les « zoliens » et les adversaires du naturalisme : tous aspiraient à voir l'adaptation de *La Curée* qui devrait mettre en scène une « donnée scabreuse »⁸²⁶, c'est-à-dire une histoire d'inceste qui fut refusée, on le savait bien, à la Comédie Française et à l'Odéon ; en même temps, tous étaient curieux et impatients d'assister à la véritable révolution théâtrale dont il était si souvent question dans l'œuvre critique de l'auteur. Or les attentes furent déçues. On s'attendait à des innovations, fait remarquer Auguste Vitu, et l'on n'eut droit

⁸²⁴ Zola E. *Renée* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

⁸²⁵ III, 7, p. 472.

⁸²⁶ *L'Univers illustré*, avril 1887, p. 262.

qu'à « des conventions les plus usitées, on peut même dire, des plus banales »⁸²⁷. On reproche à *Renée* de baigner dans le mélodrame, « le revolver apporté par un mari jaloux pour tuer un amant et dont la femme s'empare pour se tuer elle-même » étant un dénouement trop attendu⁸²⁸ ; on l'accuse de regorger d'invraisemblances, puisque non seulement on a du mal à comprendre les raisons pour lesquelles Renée n'avoue pas à son père qu'elle a été violée, mais aussi parce qu'on n'arrive pas à croire qu'une femme de trente ans ne saurait reconnaître en soi une passion naissante ; enfin, il est rare qu'un critique ne traite pas la protagoniste de détraquée, d'hallucinée ou bien encore « de névropathe que devrait soigner M. Charcot »⁸²⁹ (autrement dit d'hystérique patentée). Les mêmes reproches seront adressés à peine deux ans plus tard à *Madeleine*, les critiques n'admettant toujours pas que la vraisemblance des caractères zoliens relève non pas du cadre social, mais de la psychologie et de la logique implacable des faits ; mais il n'en demeure pas moins vrai que le cadre mélodramatique solidement bâti dans lequel s'inscrivent les Ombres zoliennes incite à interpréter l'œuvre selon les conventions.

Le traitement de l'inceste ne sut pas non plus satisfaire la critique ni, semble-t-il, le public. Amenés, inévitablement, à comparer la pièce au roman dont cette dernière fut tirée, les critiques constatèrent que l'inceste y est atténué pour ne pas blesser les convenances, qu'il ne choque pas autant que dans le roman, enfin, qu'on ne le montre pas « au grand jour » de sorte qu'il devient difficile de décider s'il est consommé ou non. On avait promis au public « un excès d'audace », dit Charles Monselet, et le public n'a fait que s'ennuyer⁸³⁰. En effet, on évoque souvent l'ennui, ou plus précisément le manque d'intérêt

⁸²⁷ *Le Figaro*, le 17 avril 1887. Le même propos est repris, pour n'en citer que quelques exemples, par Édouard Durranc (*La Justice*, le 18 avril 1887), Albert Delpit (*Le Gaulois*, le 17 avril 1887) et Charles Monselet (*Le Monde illustré*, avril 1887, p. 270).

⁸²⁸ *Le Matin*, le 17 avril 1887.

⁸²⁹ Delpit A., *art.cit.* Francisque Sarcey lui fait écho : « Son cas relève du clinique de Charcot et non pas du théâtre » (*Le Temps*, 18 avril 1887). Certains admettent pourtant que cela peut être dû au jeu de l'interprète du rôle de Renée : « Mlle Brandès accentue peut-être un peu trop le caractère [...] de névrosée », note Thomas Grimm (*Le Petit Journal*, le 18 avril 1887).

⁸³⁰ *Art.cit.*

de la salle, que l'on explique, entre autres, par le fait de ne pas voir des personnages qui en seraient dignes. Ainsi, Thomas Grimm conclut à la fin de son article : « On ne s'intéresse à personne, car personne n'est sympathique »⁸³¹ ; cette pièce « n'est point intéressante », souligne Francisque Sarcey, car, selon lui, il est impossible de s'intéresser aux personnages névrosés et mesquins⁸³² ; « Mari voleur ! femme hystérique, fils ou beau-fils incestueux ! Quel joli monde ! Quelle société ! » s'indigne Jules Favre⁸³³.

Or c'est justement contre les « personnages sympathiques » que Zola proteste dans la préface à la pièce qui fait office de réponse à la fois ironique et violente aux reproches les plus répandues. Selon Zola, pour que « l'évolution naturaliste » soit possible au théâtre, il faut dégager la scène des personnages idéalisés, des « poupées ornées conventionnellement de toutes les vertus » pour mettre à leur place « l'homme misérable, qui lutte et qui pleure » en menant un combat intime avec son côté noir et sauvage :

En un mot, au théâtre, nous voudrions donner à la foule l'amour de l'humanité, non plus la satisfaction menteuse de la perfection humaine, mais la fraternité émue pour tout ce qui souffre et combat. Est-ce trop demander au public ? Il n'en est certes pas là, on l'a tant gorgé des flatteries et de l'optimisme ! N'importe, il y viendra, car tout le siècle va à la vérité, d'une marche lente et irrésistible⁸³⁴.

Le problème de la réception empirique de *Renée* réside aussi dans les habitudes d'identification : le public de la fin du siècle, semble-t-il, reste habitué aux personnages de mélodrame, dont les noirceurs, même dans les pièces les plus violentes, ne dérogent pas aux bienséances mondaines⁸³⁵ ; et il arrive encore mal à approuver le comportement étrange des personnages de Zola qui

⁸³¹ *Art.cit.*

⁸³² *Art.cit.*

⁸³³ *Les Annales politiques et littéraires*, avril 1887, p. 265.

⁸³⁴ Zola E., Préface à *Renée*, *op.cit.*, p. 429. Notons d'ailleurs que selon Zola lui-même, la réaction du public fut plutôt favorable.

⁸³⁵ Le fait que le suicide mélodramatique s'offre rarement au regard public en témoigne indirectement. En ce qui concerne le drame romantique, qui aurait pu, peut-être, influencer les habitudes de la réception du spectateur de l'époque, les conflits qu'il propose sont idéalistes, donc à l'opposé du réalisme psychologique de Zola.

mettent au jour le versant bestial de leur être. Or la visée de Zola est en elle-même impressionnante : lorsqu'il est facile de s'intéresser et donc de compatir aux héros nobles, chastes et vertueux, Zola propose à son spectateur de se surpasser et de s'efforcer à compatir aux êtres malséants qui se trouvent aux prises avec leurs instincts noirs et souffrent de leurs propres imperfections, donc d'abandonner la perspective étroite du monde « bien fait », souvent figé dans le Symbolique, pour s'apitoyer sur un monde qui, même s'il relève de la fiction, est beaucoup plus proche de la réalité humaine, voire du Réel. Nous allons jusqu'à postuler que pour un récepteur de l'époque (mais peut-être aussi pour un récepteur d'aujourd'hui) *Renée* peut être considérée comme un « exercice de la compassion » qui a échoué, entre autres, à cause de l'horizon d'attente excessivement influencé par d'autres écrits de Zola⁸³⁶. D'ailleurs, ce drame s'éloigne de *Madeleine* aussi bien que de *Thérèse Raquin* surtout sur le plan du mouvement cathartique : dans cette « tragédie bourgeoise, nue et sévère »⁸³⁷, le passé ne s'incarne plus dans l'espace scénique sous des formes concrètes ; il ressuscite uniquement dans le hors-scène intime du personnage ; la terreur s'en trouve donc atténuée, tout en laissant la place au remords, à la pitié et même à la rédemption, ce qui résulte, au dénouement, en une catharsis sublime et en un monde fictionnel à la fois déformé et épuré.

Conflit intime, conflit tragique

Si dans *Madeleine* et *Thérèse Raquin*, le passé se présente sous la forme concrétisée d'un personnage et/ou d'un événement (ainsi le retour de Jacques et l'assassinat de Camille), dans *Renée*, il est d'entrée de jeu présenté comme une influence héréditaire dont le corps du personnage est la marque et le lieu. Le premier acte ou le prologue, qui précède de dix ans le début de l'action, ins-

⁸³⁶ D'ailleurs, les drames de Maeterlinck traitent la pitié-compassion de la même manière « universalisante » (tout le monde est digne de pitié), et ce genre de la compassion, chez lui, est également conditionnée par la présence des forces fatales – on s'en persuadera à la fin de la partie suivante. Voir *infra*, pp. 597-599.

⁸³⁷ Zola E., Préface à *Renée*, *op.cit.*, p. 427.

taure, à travers le dialogue, le système causal dans lequel s'inscrivent tous les conflits ultérieurs, qu'ils soient inter- ou intrapersonnels, et qui détermine d'emblée le mode d'agir des protagonistes. Ainsi, Renée se trouve soumise à la double influence du sang de ses parents qui provoque chez elle un conflit intérieur qui ne sera résolu qu'au dénouement. Son espace intime se trouve ainsi nettement partagé en deux : de son père, Renée hérite la conscience ; de sa mère, la passion, voire la déraison :

BERAUD [...] :

... Vous ressembliez à votre mère, oh ! d'une ressemblance troublante pour moi, avec ses cheveux, son regard, jusqu'à son rire. [...] À mesure que vous deveniez femme, je croyais la voir renaître, dans son charme et sa folie. Puis, c'étaient des joies, les jours où je reconnaissais mon sang, à un geste, à un mot... Je me suis rassuré, vous étiez très raisonnable et très fière... Et l'homme est venu, et vous vous êtes donnée comme une fille ! [...] Tiens ! malheureuse, tu es du sang de ta mère⁸³⁸ !

En revenant ici sur la Persona et l'Ombre de Jung qui dénotent respectivement le versant de l'identité acceptable par et pour autrui et le versant de l'identité composé de pulsions brutales, refoulées dans l'inconscient et refusées par la société, on peut conclure que, parfaitement manichéenne, l'identité de Renée est constituée, d'une part, de la Persona ou du masque de la conscience paternelle, n'abritant que la vertu, la raison et la fierté, et de l'Ombre de la passion, celle de sa mère qui s'incarne dans le corps de Renée, quitte à effacer la Persona. En même temps, la pièce de Zola soulève, de manière implicite, la question du libre arbitre qui était également présente dans *Madeleine*. Le Moi du personnage jaillit et tente de prendre le pouvoir à chaque fois que la Persona et l'Ombre se confrontent avec violence, et, d'une certaine manière, c'est au Moi qu'il revient d'arbitrer entre les deux⁸³⁹. Pourtant, le Moi de Renée est très faible et peu conscient de lui-même ainsi que de la lutte qui a lieu dans

⁸³⁸ I, 2, p. 439.

⁸³⁹ On peut se demander si le conflit d'un héros romantique ne pourrait pas se décrire en ces termes : toutefois, nous semble-t-il, dans ce cas, c'est le Moi qui s'oppose à la Persona ; il est très peu question de l'Ombre véritable, des pulsions irraisonnées et impossibles à maîtriser.

l'intimité de l'être : sans soutien, il succombe rapidement à l'influence de l'Ombre. Ainsi, lorsque Béraud, le père, vient parler avec Renée de « la lutte obscure dont [elle] souffre à en mourir »⁸⁴⁰, pareil à un psychanalyste, Renée arrive enfin à se rendre compte de ce qui se passe à l'intérieur d'elle-même et, en même temps, à se promettre de résister à sa passion :

BERAUD

Eh bien, puisque je suis ta conscience, cherchons ensemble... Laisse-moi t'interroger.

[...]

RENEE, *les yeux fixes*

Ce qu'il s'est passé ? Attendez, il faut que je m'interroge, car ma mémoire se brouille... Voyons, que s'est-il donc passé ? Voilà que la peur me prend de me souvenir... [...] Oui, je vois, c'est bien cela... Il [Maxime] m'échappait, et il m'a été rendu, tout mon sang en a brûlé d'allégresse... Grand Dieu ! Voilà le crime, je n'y songeais pas, et il était là, qui nous enveloppait.

[...]

C'est vous qui me sauvez ; c'est là, contre votre cœur, que je me sens redevenir votre fille. J'aurai votre dignité et votre courage, mon père. [...] Je vous promets que, toute de suite, à jamais, je vais rendre la faute impossible⁸⁴¹.

C'est dans cette scène que la lutte entre la Persona et l'Ombre commence : dès lors, cette confrontation soutiendra la tension dramatique jusqu'au dénouement. Il faut noter que c'est également la scène où l'action se noue enfin ; les deux premiers actes se présentent comme une exposition en deux temps, dans laquelle l'intérêt de la lecture est soutenu surtout par le désir d'en apprendre davantage sur les cercles intimes des personnages et sur leurs relations : Zola se sert ici d'un procédé tout à fait romanesque quitte à se faire re-

⁸⁴⁰ III, 7, p. 471.

⁸⁴¹ III, 7, pp. 471-472.

procher, par la critique, de peu montrer et de beaucoup narrer⁸⁴². Le premier acte met également en place le cadre nécessaire pour engendrer la tension cathartique : éclaircissant les relations compliquées entre Renée et son père, il fournit au lecteur virtuel la possibilité de s'apitoyer, ultérieurement, sur la protagoniste ; le second met en place la structure « incestueuse » Saccard/Renée/Maxime. Or à partir du troisième acte, le lecteur virtuel commence à craindre et espérer ce que l'Ombre crèvera l'écran de la conscience, d'ailleurs assez fragile ; tout cela d'autant plus que l'Ombre se manifeste non seulement sur le plan des considérations abstraites, mais aussi sur le plan physique : Béraud, on l'a vu, ne manque pas d'occasion pour souligner la similitude entre la mère et la fille qui se fait jour dans les traits, dans les gestes, dans la manière de parler de Renée ; qui plus est, l'Ombre est figurée, discursivement, à travers la « tache » héréditaire qui, bien qu'elle ait été cachée, ressort à la surface des profondeurs de l'être⁸⁴³. Et lorsque l'Ombre prend le dessus sur la Persona, c'est-à-dire, par exemple, lorsque Renée n'est plus à même de cacher sa passion et l'avoue à Maxime ou qu'elle dénonce, en proie à la fureur, le jeune homme à Saccard en ouvrant la porte de la chambre où ce premier est caché, la tension dramatique monte pour participer à la constitution des *scènes*.

Les trois autres protagonistes abritent, quoiqu'ils n'en soient pas conscients au même degré, des contradictions du même genre. Même lorsqu'elles ne relèvent pas purement de la bataille entre l'ange et le démon, ces contradictions contribuent également à augmenter la tension dramatique. Ainsi, Saccard est partagé entre sa passion pour Renée et son désir de pouvoir : à l'inverse du Saccard de *La Curée*, au fur et à mesure que l'action avance, il s'éprend de plus

⁸⁴² Cf. le compte-rendu de Francisque Sarcey, *art.cit.*.

⁸⁴³ Cf. « Béraud : La tache est donc ineffaçable ? Je t'aurais veillée dans ton petit lit [...] pour que, brusquement, la tache reparaisse et te gâte en un jour !... [...] Ce sont les fatalités de la chair : la lésion est au fond [...] elle demeure, elle détraque les plus forts... » (I, 2, p. 439) ; « Renée [...] : En entrant, il m'a semblé que ce grand jour me déshabillait et m'éclairait devant tous, avec cette tache... » (IV, 3, p. 482). Pour cette dernière réplique, le parallèle avec la Phèdre de Racine est d'ailleurs évident : chez Racine, le clair-obscur se met en jeu de manière similaire.

en plus de la femme qu'il avait épousée pour des motifs financiers et dont il ne s'est jamais approché pendant les dix ans qui séparent le premier acte du second, Renée ayant imposé que leurs « existences [restent] distinctes »⁸⁴⁴ ; deux désirs conflictuels l'habitent donc : si Saccard désire posséder Renée, en même temps, il est fortement intéressé par lui acheter ses terrains à moitié prix pour les revendre par la suite ; le premier désir culmine d'abord dans la scène d'aveu, où Saccard dévoile sa passion à Renée et se trouve sur le point de la violer (IV, 6), et détermine par la suite la jalousie effrénée avec laquelle il poursuit l'amant de sa femme, dont il ignore le nom jusqu'à la fin du dernier acte ; quant à l'intérêt financier, même s'il est parfois dompté par la violence de la passion, il n'est jamais oublié : ayant subi le refus de Renée, Saccard lui rappelle tout bonnement qu'il reviendra « dans un instant » pour chercher l'acte de cession signé (IV, 7). Dans l'espace intime de Maxime, son fils et son rival, la passion se heurte à la lâcheté : venu chez Renée pour lui avouer son amour, il se laisse rapidement convaincre qu'il vaut mieux qu'il parte et épouse Louise, héritière riche de son père (IV, 8) ; pourtant, à l'acte suivant, il n'ose pas repousser Renée lorsque celle-ci vient lui proposer de fuir avec elle ni lui avouer, par ailleurs, que son mariage vient d'être conclu (V, 2). Enfin, chez Béraud, qui est sur ce plan le personnage le plus intéressant des trois protagonistes masculins, l'amour paternel se confronte à la répulsion qu'engendre chez lui « la faute ancienne » de sa fille ; or, tandis que chez Saccard et Maxime, les versants conflictuels ne subissent pas de transformation, chez Béraud, le conflit évolue et les oppositions en arrivent à être synthétisées : tout en étant conscient de la faute de Renée, non seulement il la soutient en brave psychanalyste, mais aussi il arrive à la pardonner (V, 14). Cela dit, si les conflits intimes de Saccard et Maxime restent figés dans un schéma quasiment conventionnel (le mélodrame connaît des maris jaloux aussi bien que des amants lâches), ceux de Renée et Béraud dépassent les passions quotidiennes et interrogent directe-

⁸⁴⁴ I, 7, p. 444.

ment la fatalité héréditaire, voire le Réel, ce qui les rend particulièrement fascinants, y compris pour le lecteur⁸⁴⁵.

Il va donc sans dire que ces luttes intimes, en plus d'inscrire les conflits interpersonnels dans un système causal bien élaboré, alimentent sans cesse la tension dramatique, mais aussi (et peut-être surtout) la tension cathartique. Par rapport à *Thérèse Raquin*, la terreur, dans *Renée*, se voit fortement atténuée : il n'y a plus de meurtres abominables ni d'apparitions des statues parlantes ; la fiction abandonne une sorte de mysticisme en faveur d'un réalisme psychologique accru. En même temps, les protagonistes de *Renée*, déchirés entre le vice et la vertu, sont bien plus proches, semble-t-il, des « personnages sympathiques » dans le sens aristotélicien que les personnages du théâtre bourgeois : de par leurs conflits intimes, Renée, Béraud, Saccard et Maxime, qui ne sont ni monstres, ni héros sans faille, suscitent la pitié de manière naturelle. Qui plus est, à l'inverse de la Madeleine et, d'une certaine manière, à l'inverse des Thérèse et Laurent, Renée ne fuit pas son passé, mais tente de le dompter, ce qui favorise également la sympathie pour ce personnage, et donc la pitié-compassion.

En outre, nous aimerions postuler sur ce point que le conflit intime engendre la tension dramatique autrement et bien plus que ne le fait le conflit interpersonnel. Maints critiques de *Renée* soulignent l'intérêt du conflit intérieur de la protagoniste ; ainsi, Auguste Vitu qui, dans l'ensemble, reste assez critique face à la pièce, fait toutefois remarquer : « Renée ne se fait écouter et supporter au troisième acte que par ses résistances, sa lutte, ses terreurs, qui appartiennent au domaine tragique »⁸⁴⁶. Et effectivement, si l'on poursuit cette réflexion, les personnages tragiques ne nous captivent-ils pas justement par les

⁸⁴⁵ Sur un autre plan, le personnage de Béraud peut être comparé au Surmoi freudien (ainsi que, d'ailleurs, le personnage de Mme Raquin dont il était question plus haut). Dans la mesure où le Surmoi revient au Symbolique, la fonction de Béraud est bien celle de dresser un écran protecteur devant le Réel, c'est-à-dire l'écran de la conscience : il n'est pas donc étonnant que la « tache héréditaire » de sa fille, destructrice du système ou de l'ordre, l'effraie tellement.

⁸⁴⁶ *Art. cit.*

luttres qu'ils mènent avec eux-mêmes tout au long de l'action ? La Phèdre de Racine ne nous intéresse peut-être que dans la mesure où elle est déchirée entre le devoir et la passion ; ce que nous espérons et craignons, ce n'est pas de voir Phèdre et Hippolyte unis, comme dans un mélodrame, mais de voir le désir incestueux dompter la conscience du personnage. La tension dramatique surgit alors sur un plan abstrait, pour ne pas dire transcendantal, qui touche non pas la curiosité, mais, métaphoriquement parlant, le cœur et l'âme du récepteur ; et il faut noter d'emblée que les auteurs symbolistes, lassés des mélodrames au même titre que les naturalistes, explorent, quant à eux, le *tragique quotidien* qui se fait jour à travers la lutte intime du personnage avec sa destinée, celle-ci, il est vrai, se fondant non pas sur le grotesque bestial, mais sur le sublime. D'une certaine manière donc, le naturalisme et le symbolisme sont autant de formes du retour au tragique : les mécanismes qu'ils mettent en œuvre sont similaires, le changement principal qu'ils opèrent consistant à substituer au personnage « sympathique » de mélodrame une bête humaine ou un être supérieur, afin de susciter, chez le récepteur, « l'amour de l'humanité ». Toutefois, en ce qui concerne le drame naturaliste, pour les spectateurs de l'époque, comme l'on a pu s'en convaincre, le fait même de voir leur pareil souffrir des passions d'ordre tragique relève de l'in vraisemblable, en influant donc sur la réception de l'œuvre, quoique, chez Zola, le tragique soit expliqué par des causes tout à fait naturelles.

Vérité et rédemption

Dans le dispositif du monde fictionnel en question, le Réel rime donc avec l'hérédité, ou plus précisément avec la « tache noire » du sang maternel qui remonte progressivement à la surface, faute de pouvoir être contenu par l'écran de la conscience paternelle. Ce dernier est alors remplacé par le voile du secret qui se transforme en voile du mensonge : pourtant, ces deux voiles ne s'étendent que devant Saccard ; d'abord, Renée lui cache sa passion pour Maxime (IV, 7), puis, lorsque le mari apprend de Mlle Chuin, confidente de sa femme, l'existence d'un amant, Renée s'obstine à le persuader du contraire

(V, 12). Notons que la vérité, dans ce cas, est toujours sur le point de se dévoiler *via* l'Imaginaire, ou plus précisément *via* l'imaginaire de la chevelure : au début du quatrième acte qui a lieu le matin suivant la scène de l'aveu (III, 12), Renée apparaît dans sa chambre, « les cheveux défaits, très pâle »⁸⁴⁷ ; en apprenant que Saccard désire lui rendre visite, elle n'a qu'un seul souci, celui de relever ses cheveux : « Ils lui diraient tout, ils ont le désordre et l'impudeur de tout ce que j'ai fait »⁸⁴⁸ ; par la suite, lorsque Saccard, emporté par un élan de passion, la baise sur les cheveux, elle se dégage violemment : « Non, non, pas à cette place ! C'est un crime !... [...] Je vous jure que je me tue devant vous ! »⁸⁴⁹ » Dans les romans de Zola, d'ailleurs, il est également rare que la vérité s'exprime à travers la parole : on la devine dans les gestes ou dans le regard d'un personnage, ou bien encore elle peut flotter dans l'espace, silencieuse, en frôlant les êtres ; lorsqu'elle est verbalisée, passant, à travers le registre de l'Imaginaire, dans celui du Symbolique, elle provoque, de par sa nature même, des crises brutales⁸⁵⁰.

En même temps, on peut repérer dans le tissu fictionnel de *Renée* d'autres écrans tendus par le secret ou le mensonge au fil de l'action : jusqu'à son apparition dans l'appartement de Renée, Saccard est on ne peut plus soucieux de renier ses sentiments ; de même, il ment à sa femme sur la valeur véritable des terrains qu'il veut lui acheter ; et Maxime passe sous silence, au dernier acte, sa décision d'abandonner la protagoniste pour épouser Louise. Par conséquent, les *scènes* de *Renée*, qui commencent à se succéder à partir du troisième acte, se fondent principalement sur les aveux résultant de la lutte intime. Les aveux permettent, d'une part, l'afflux de la vérité au sein du monde fictionnel et, de l'autre, témoignent, pour la plupart, de la victoire de l'Ombre sur la Persona,

⁸⁴⁷ IV, 2, p. 481.

⁸⁴⁸ IV, 5, p. 484.

⁸⁴⁹ IV, 6, p. 488. Renée accomplira bien sa promesse à la fin de l'acte suivant.

⁸⁵⁰ Il suffit de se souvenir, par exemple, de *La Bête humaine* : d'abord, la vérité que Roubaud apprend sur les relations de Séverine avec Grandmorin l'incite à battre sa femme, puis à tuer le président ; ensuite, Séverine raconte la vérité sur le crime à Jacques de sorte que celui-ci se trouve dompté par le désir aigu de tuer son amante, désir dont il se croyait pourtant guéri.

surtout en ce qui concerne le personnage éponyme. Même si cela se fait au sein d'une structure mélodramatique, il faut noter qu'à l'inverse d'un mélodrame, où le voile du secret est souvent unique, ne recouvrant que les actions criminelles du traître, *Renée*, du fait qu'il y a autant de conflits intimes que de protagonistes, multiplie les voiles : la tension dramatique s'en trouve également accrue, car chaque personnage possède son propre secret.

C'est dans cette logique que s'inscrit la scène du suicide (V, 11-14). Le geste suicidaire à proprement parler, c'est-à-dire le coup de pistolet que Renée se décharge dans la poitrine, est précédé par trois dévoilements successifs du secret ou du mensonge : d'abord, Mlle Chuin dit à Saccard qui est venu chercher l'acte de cession signé qu'il y a un homme dans la chambre de Renée (V, 11) ; Saccard, furieux, exige que Renée ouvre la porte, ce qu'elle refuse jusqu'à ce que Saccard lui apprenne que Maxime lui a demandé de fixer la date de son mariage ; alors Renée livre l'amant au mari (V, 12) ; enfin, en face du père et fils qui s'observent, effrayés, la protagoniste dévoile la vérité sur la nature des relations entre elle-même, Saccard et Maxime ; et c'est cette vérité qui s'avère la plus intolérable de toutes, car elle touche à l'intimité même des personnages, voire à leur Ombre qu'ils préfèrent, à l'inverse de Renée, ne pas regarder en face :

RENEE, *entre les deux*

C'est cela, dis que je t'ai perdu, car tu es assez lâche pour le dire... [...] Vous avez eu des maîtresses communes, vous avez mené une vie débraillée de camaraderie, qui a mal tourné, et si le père, un soir, trouve le fils dans la chambre de sa femme, c'est tant pis pour vous ; il ne fallait pas tout partager. Il fallait croire à autre chose qu'à la force et à l'argent.

SACCARD, *à demi-voix*

Oh ! mon rêve de la force !

[...]

RENEE

[...] (*à Saccard*), Mais dites donc la vérité ! Je n'ai été qu'un enjeu dans votre vie. Vous m'avez prise comme une valeur de portefeuille, vous m'avez accrochée comme une enseigne à votre boutique [...]

SACCARD

Taisez-vous !

RENEE, *à Maxime*

Toi, tu avais le clair sourire, les yeux vides d'une fille. [...] Tu étais entrete-
nu.

MAXIME

Tais-toi !

RENEE

Non, je dirai tout... [...] le fils refuse de me suivre : il frissonne à la pensée d'aller jusqu'au bout de son crime, il se marie... Quant au père, qui aurait dû me tuer, il m'a volée !

SACCARD

Te tairas-tu⁸⁵¹ ?

Le même dispositif que dans *Madeleine* se manifeste à travers le discours du personnage : deux hommes, reliés par une camaraderie étroite, et une femme qu'ils partagent. Car si Renée se tue, ce n'est pas uniquement parce que la Persona a été défaite par l'Ombre, mais aussi parce que la protagoniste comprend, tout à coup, qu'elle est de trop dans ce système bien huilé qui ne tolère même pas qu'elle prenne la parole et que, métaphoriquement parlant, la machine l'a simplement écrasée sans que les conducteurs s'en aperçoivent ; alors, il ne lui reste qu'à s'exclure brutalement d'un monde désormais devenu insupportable :

⁸⁵¹ V, 12, pp. 508-509.

... Voyons, je ne puis rester ainsi entre vous. [...] Je vous connais, vous vous remettrez ensemble demain, comme des camarades. Et moi, que deviendrai-je ? Vous m'avez finie, je n'ai plus la force de rien recommencer... [...] Vous baissez la tête. Je suis de trop, n'est-ce pas ? Alors, que l'un de vous me tue, au moins... [...] Mais je veux mourir, il y a une heure que je veux mourir [...] je n'ai besoin de personne. C'est trop de dégoût !... Adieu !
*(Elle se décharge le pistolet dans la poitrine)*⁸⁵².

C'est ainsi que la vérité ou le Réel inonde le dispositif de *Renée*, déchirant, au fur et à mesure, tous les voiles ; et le suicide de la protagoniste s'avère être, d'une certaine manière, « philosophique », car il fait suite à une désillusion d'ordre existentiel. Pour le lecteur virtuel, la catharsis qui en résulte est néanmoins jouissive, voire sublime : la pitié ainsi que la crainte sont alimentées, on l'a vu, tout au long de l'action par les conflits intimes des personnages et par les jaillissements de l'Ombre héréditaire ; et le coup de pistolet résout la tension dramatique et amène la tension cathartique à son comble.

Cette dernière trouve sa résolution dans l'ultime scène du drame (V, 14) : Béraud vient pardonner à sa fille, ce qui, à la fois, confère au suicide un caractère pleinement expiatoire et dénoue le conflit « métaphysique » entre l'homme et Dieu, le conflit qui se dessine plus ou moins nettement dans chacune des trois pièces examinées. Or si dans *Madeleine* et surtout dans *Thérèse Raquin*, le personnage qui représente la force divine ne peut pas ou ne daigne pas absoudre les péchés des protagonistes, ce qui fait basculer le monde possible du côté de la terreur et de la déformation, dans *Renée*, on voit clairement la figure de « Dieu le père » s'imprégner de la logique du Nouveau Testament (celle du pardon) ; mais on voit aussi évoluer, par rapport à deux autres pièces, la thématique du péché originel et de la responsabilité. Cela dit, au premier acte, les discours de Béraud sont littéralement terrifiants de par leur caractère impitoyable : non seulement il refuse de donner la parole à sa fille pour qu'elle

⁸⁵² V, 13, pp. 509-510.

puisse se justifier ; mais il n'accorde pas non plus l'attention à son repentir sincère⁸⁵³.

RENEE

Mon père, pourquoi avez-vous refusé de m'écouter ? Je vous dois ma confession. Peut-être me trouverez-vous moins coupable, lorsque vous saurez à quelles circonstances...

BERAUD

Non, taisez-vous, je préfère ne rien savoir. [...] J'ai des choses graves à vous dire.

[...]

Toi, tu as recommencé la faute ancienne, tu m'as fait pleurer les mêmes larmes [que ta mère] ; et, cette fois, j'ai souffert davantage, car je n'ai plus d'espoir, notre race est finie !

RENEE

Pardon ! (*Elle tombe à ses genoux.*)

BERAUD

Maintenant, que feras-tu ? La honte va-t-elle continuer ? [...] Écoute, la faute recommencera, tu trahiras ton mari. [...] Mais relève-toi donc ! Ne pleure plus, ne me regarde plus !⁸⁵⁴...

Chassée du paradis paternel, Renée semble avoir mis le pied sur le chemin de la rédemption : au cours des dix ans qui séparent le premier acte du second, elle reste vertueuse, de sorte que Béraud, qui accourt la voir au milieu du troisième acte à cause d'une lettre alarmante qu'il a reçue de sa part, n'est pas furieux, mais inquiet ; de même, il déclare, d'entrée de jeu, lui avoir pardonné : « N'es-tu pas heureuse ? Si je vous ai pardonné, à toi et à ton mari, c'est que tu m'avais convaincu de votre bonheur »⁸⁵⁵. Pourtant, c'est dans cette

⁸⁵³ Car le repentir à lui seul ne suffit pas pour un dieu cruel ; il doit être précédé, on l'a vu, par le châtement.

⁸⁵⁴ I, 2, pp. 438-440.

⁸⁵⁵ III, 7, p. 470.

scène même que le combat entre la conscience et la passion s'engage ; et Renée promet à son père de mourir plutôt que de commettre la faute. Néanmoins, la passion incestueuse prend le dessus, et l'on peut supposer que Béraud le soupçonne : au début du dernier acte, il prie Renée de venir le voir demain, car il doit lui parler ; et Renée de soupirer, à la manière des personnages tragiques ayant décidé de quitter leur palais : « Demain est loin ! Où serai-je, demain ?⁸⁵⁶ » Ainsi, le suicide, dans l'optique de l'inceste consommé⁸⁵⁷, s'avère être, entre autres, l'expiation de la faute véritable, et, par conséquent, le moteur de la pitié. Pour l'ultime fois, Béraud entre dans l'espace scénique lors de la scène finale du drame :

BERAUD, *entrant*

Qu'y a-t-il ? Renée blessée ! (*Il s'approche et la soulève sur son bras.*)

RENEE

Mon père, ah ! merci... Je me suis tuée, car vous aviez raison, la faute a recommencé, les gens et jusqu'aux pavés de la ville me poussaient... [...] Mon père, pardonnez-moi... Pardonnez-moi, comme vous avez pardonné à ma mère. (*Elle meurt. Son père, lentement, la baise au front.*⁸⁵⁸)

Le monde fictionnel de *Renée* s'avère donc être à la fois déformé et épuré : par le retour de la vérité au sein du dispositif, mais aussi par la mort volontaire. La vérité que Renée ne peut pas retenir doit déformer, voire dénaturer les cercles intimes des protagonistes ; or elle ne fait que déchirer le voile du mensonge. Sur un autre plan, l'acte suicidaire, bien qu'il laisse un « trou » dans le tissu de la fiction, dénote la primauté du Moi sur la passion, voire celle du jour sur la nuit ; et cette primauté est absolue, puisqu'elle s'accomplit dans la mort

⁸⁵⁶ V, 1, p. 495.

⁸⁵⁷ De fait, le texte reste volontairement ambigu sur ce point, à l'inverse de *La Curée* : l'inceste n'est jamais nommé directement ; on ne peut que le supposer à partir des indices ; d'ailleurs, de nombreux critiques de l'époque sont de l'avis que l'inceste n'a pas eu lieu, et Zola lui-même dit dans la préface à *Renée* que l'inceste, « accompli dans le livre » est « sur le point de l'être dans la pièce » (*op.cit.*, p. 425).

⁸⁵⁸ V, 14, p. 510.

volontaire, c'est-à-dire dans la décision ultime du Moi reculant devant l'Ombre. Dans une certaine optique, tout comme la mort volontaire de la Phèdre de Racine, le suicide de Renée « rend au jour [...] toute sa pureté » ; et en même temps, le Minos « qui juge aux enfers tous les pâles humains » vient poser sur le front de sa fille un baiser de rédemption – au cours des vingt ans qui séparent *Madeleine* de *Renée*, le « Dieu le père » du dramaturge semble apprendre à pardonner ; qui plus est, ses personnages semblent retrouver, entre l'Ombre et la Persona, le Moi véritable, garant du libre arbitre et de l'absolution.

À l'époque de Zola, les critiques théâtrales faisaient souvent remarquer que l'écrivain, malgré ses qualités du romancier indéniables, n'était pas un dramaturge talentueux. Les pièces mélodramatiques en apparence, mais qui mettent en scène, en vérité, le versant noir de la psychè (ce qui ne s'inscrit pas tout à fait dans le cadre de la vraisemblance « mondaine »), les déroutaient ou les laissaient indifférents. Néanmoins, il est évident que Zola lui-même cherchait à intéresser les spectateurs et à éveiller, chez eux, une compassion envers « tout ce qui souffre et combat ». Sur le plan de la lecture virtuelle, la tension dramatique de ces drames repose surtout sur la crainte de voir les protagonistes succomber à leur passé ou à leur hérédité, « principe supérieur » qui ressemble à la fatalité tragique ; ainsi, le conflit interpersonnel est-il remplacé par le conflit intrapersonnel, entre la Persona et l'Ombre. Ce conflit, qui se manifeste non seulement sur le hors-scène intime des protagonistes, mais s'incarne aussi dans l'espace scénique, met en branle l'imaginaire du lecteur virtuel, suscitant chez lui surtout de la terreur : alors, cette dernière, allant de pair avec l'interrogation à la fois religieuse et philosophique sur la culpabilité et la possibilité du pardon, peut supprimer la pitié ; et même le suicide, acte qui vise l'expiation du passé criminel, ne peut pas la ressusciter, car en même temps, il s'avère être la conclusion logique de l'itinéraire du personnage que les structures fondatrices du dispositif semblent rejeter hors du monde fictionnel tout au long de l'action.

3. Adaptations du suicide « naturaliste »

Dans l'ensemble des pièces naturalistes françaises, les adaptations des récits en prose occupent une place non négligeable⁸⁵⁹. Quoique les ouvrages et les articles sur la dramatisation des romans ou des nouvelles soient relativement nombreux, ils traitent de cette problématique, on ne s'en étonne pas, sans s'intéresser particulièrement à la figuration de la mort volontaire. Dans le cadre de notre étude, nous nous proposons donc d'examiner plus avant les transformations subies par la mort lors de son passage à la scène chez les écrivains naturalistes ; pour ce faire, nous reviendrons d'abord plus longuement sur les transformations subies par l'intrigue romanesque dans *Renée* et *Thérèse Raquin* de Zola, puis nous étudierons *La Menteuse* de Hennique et Daudet qui met en scène un suicide par poison, exceptionnel dans la mesure où il englobe la moitié du dernier acte de la pièce et s'offre à la vue de la quasi-totalité des personnages ; or, ce suicide est absent de la nouvelle éponyme de Daudet de laquelle la pièce fut tirée et qui se dénouait par une mort à la suite d'une maladie. Afin de compléter le tableau, nous nous proposons d'examiner l'adaptation romanesque d'un suicide théâtral, celui de *Madeleine*. Dans tous les cas de figure, nous nous intéresserons en premier lieu aux changements qui s'opèrent au sein du dispositif fictionnel, et notamment à ceux qui concernent la « mise en scène » du suicide à proprement parler, mais aussi aux transformations des éléments cathartiques, à savoir la terreur et la pitié. Cette comparaison nous permettra donc de mieux éclairer certains aspects dramaturgiques et théâtraux des trois suicides zoliens que nous venons d'examiner.

⁸⁵⁹ Sur soixante pièces « naturalistes » recensées dans le tableau récapitulatif que nous avons évoqué, les vingt-cinq, soit à peu près la moitié, sont des adaptations.

3.1. Théâtralisation du suicide

Il se ramassait peu à peu sur lui-même, comme pour échapper, en se faisant tout petit, au spectacle atroce qu'il avait devant lui, et dont il ne pouvait détourner les regards⁸⁶⁰.

La scène de roman...

Dans *Madeleine Féral*, roman que Zola tira de *Madeleine* peu après le refus de la pièce par les théâtres parisiens, les modifications interviennent, entre autres, sur le plan des personnages : ainsi, le personnage de Mme Hubert disparaît ; le Francis de la pièce, médecin, devient Guillaume : bâtard et orphelin, celui-ci n'exerce aucun métier, habitant, avec Madeleine et leur fille, le château qu'il a hérité de son père – jusqu'à ce que Jacques revienne. Le vécu de Guillaume est d'ailleurs explicitement mis en parallèle avec celui de Madeleine : les deux passent leur enfance en pension, les deux sont mis à l'écart par d'autres enfants, les deux sont des êtres solitaires ; lorsqu'ils se retrouvent, ils ne peuvent plus se séparer, croyant avoir retrouvé leur double : la résurrection progressive de Jacques, d'abord sous la forme d'une photographie, par la suite sous la forme d'un portrait accroché au mur dans la chambre à coucher des protagonistes, et enfin physique, en est d'autant plus brutale et frappante. Toutefois, le dispositif de *Madeleine Féral* garde ce qui fait l'essentiel de la pièce : quoique le cercle familial disparaisse quasiment, exception faite de la servante Véronique qui s'appelle maintenant Geneviève, et que l'imaginaire romanesque, affranchi du cadre conventionnel, véhicule le Réel avec une intensité plus importante, la causalité sous-jacente des irrupsions du Réel ne change pas significativement. Le lecteur virtuel est toujours en présence du même « ménage à trois » presque incestueux, et le Réel afflue dans le dispositif surtout *via* la résurgence du passé. Il en va de même pour ce qui cause le suicide de la Madeleine du roman. Cette mort volontaire est toujours motivée par le retour au sein de l'espace-temps fictionnel des spectres du passé et des souvenirs ineffaçables ; pourtant,

⁸⁶⁰ Zola E., *Madeleine Féral* in *Œuvres complètes*, t.1, Paris : Cercle du livre précieux, 1962, p. 894.

dans le roman, la scène du suicide s'offre à l'imaginaire du lecteur virtuel de manière beaucoup plus frappante. Trois éléments y concourent : le changement du décor, le contraste entre la raison et la folie et l'agencement du regard intime du lecteur virtuel.

Le suicide a toujours lieu dans la maison de famille ; or il ne s'agit plus du salon bourgeois de Mme Hubert, mais du laboratoire du comte de Viargues, père de Guillaume, scientifique misanthrope qui s'est lui-même suicidé, déçu par la vie et par ses exploits scientifiques, quelques années auparavant. Son cabinet, dont la porte est restée fermée depuis son suicide, se révèle être un lieu délabré, désordonné et d'autant plus lugubre qu'il renferme les indices de la décomposition lente et de la mort :

... Dans les coins, traînaient toujours des tas de débris ignobles, le fourneau et les planches tombaient toujours en morceaux. Rien n'avait été touché ; mais la poussière de cinq ans s'accumulait sur ces ruines ; les araignées du plafond filaient des toiles [...] Guillaume posa le bougeoir sur la table et se tint debout, regardant devant lui fixement. Il eut un rapide frisson en apercevant à ses pieds la trace sombre que le sang de son père avait laissée⁸⁶¹.

La scène se passe la nuit ; et la lumière de la bougie jette de reflets rougeâtres que Madeleine observe de l'extérieur. À en juger par le décor, on se croirait dans une nouvelle d'Edgar Allan Poe, ou devant un film d'horreur. Qui plus est, le cabinet se trouve au sous-sol ; et les protagonistes le regardent comme une cage qu'ils ne pourraient plus quitter : « Nous nous trouvons [...] traqués dans cette pièce [...] nous sommes enfermés ici, au fond de cette retraite sinistre [...] Si nous en sortons tous deux, ce sera pour rouler plus bas... »⁸⁶². Le décor rend donc, d'une part, l'espace-temps plus spectaculaire, et, de l'autre, intensifie l'ambiance de désespoir sans issue qui est également présente dans la pièce.

⁸⁶¹ *Madeleine Férat, op.cit.*, p. 890.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 891.

Cela dit, l'adaptation romanesque de *Madeleine* tend, globalement, à intensifier et à concrétiser, donc à rendre plus saillants les éléments constitutifs qu'elle reprend du dispositif dramatique. Dans *Madeleine Féral*, la scène du suicide est notamment précédée par deux événements significatifs : le matin, Madeleine rencontre Jacques et succombe, littéralement, à sa passion ancienne ; le soir, en rentrant dans le château, elle retrouve sa fille morte. La résurrection du passé, dans le roman, se traduit donc par l'union physique au lieu d'un simple rendez-vous. De surcroît, la fille de Madeleine n'est pas emmenée de la maison, mais meurt ; et, enfin, Madeleine établit un lien on ne peut plus explicite entre ces deux événements, en s'accusant d'avoir causé la mort de son enfant par son absence. De même, dans le roman, le dialogue qui précède l'acte suicidaire, en éclairant les tenants et les aboutissants, est plus détaillé et beaucoup moins agité que celui de la pièce : pour ainsi dire, le système causal sur lequel le suicide se fonde est concrétisé et étayé à l'extrême ; ce qui sert, de plus, à créer un contraste important entre la raison froide et la folie terrifiante à laquelle la scène aboutit. D'ailleurs, il n'y a pas que Madeleine qui désire mettre fin à ses jours : Guillaume est également convaincu de la nécessité du suicide. Dans un premier temps, les protagonistes se mettent donc à analyser les raisons pour lesquelles leur vie ne vaut plus la peine d'être vécue, pleinement conscients du caractère de la situation dans laquelle ils se trouvent :

– Eh bien, soyons logiques, tout est fini. Tu l'as dit, c'est notre amour qui nous tue. [...]

– Oui, tout est fini, répéta lentement Guillaume.

Il y eut un court silence. Les époux se regardaient dans les yeux d'un regard assuré. Madeleine, gardant son calme effrayant, cherchait si elle n'avait oublié aucune des causes qui l'obligeaient au suicide. Elle voulait procéder froidement, bien établir que toute espérance était morte, ne pas se jeter dans la mort par la folie⁸⁶³...

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 891-892.

Ils en arrivent toutefois au même point que les protagonistes du drame : Madeleine ne veut pas que Guillaume meure ; et Guillaume ne consent à rester en vie que si sa femme vit. Ils en viennent aux mains ; et la lutte finale des protagonistes est également plus intense qu'elle ne l'était dans la pièce. Le Francis du drame se limite à saisir sa femme des poignets pour l'empêcher de s'emparer du flacon de strychnine, puis recule et tombe dans un fauteuil, terrifié par l'évocation du souvenir de la chambre d'hôtel. Dans le roman, le lecteur virtuel peut d'abord voir le sang jaillir : Madeleine casse notamment la vitre de la petite armoire recelant des poisons inconnus fabriqués par le comte de Viargues⁸⁶⁴ ; et Guillaume sent « le sang tiède de ses coupures lui mouiller les mains » lorsqu'il menace Madeleine de lui briser les poignets plutôt que de lui laisser vider le flacon. Qui plus est, ce n'est pas le souvenir de la nuit passée dans la chambre d'hôtel qui fait reculer Guillaume⁸⁶⁵, car il est probablement trop éloigné pour pouvoir exercer cet effet, mais un souvenir plus récent et plus brutal, notamment le secret qu'il ne connaît pas encore :

– [...] Ce matin [...] si je suis restée à Paris, c'était pour aller voir Jacques ; je voulais l'éloigner de nous, et je suis tombée sur sa poitrine comme une catin... Entends-tu, Guillaume, je sors des bras de Jacques.

Sous le coup brusque de cet aveu, Guillaume lâcha enfin les mains de Madeleine. Ses bras inertes retombèrent, ses yeux se fixèrent stupidement sur sa femme. Il recula lentement⁸⁶⁶.

Or à l'inverse de la lutte ultime des protagonistes, l'acte suicidaire à proprement parler est ralenti à l'extrême. En conséquence, le suicide de Madeleine devient sidérant, voire médusant, ce qui tient, entre autres, au fait que le

⁸⁶⁴ Précisons sur ce point pour y revenir dans le sous-chapitre suivant que dans le roman, le hasard intervient plus amplement que dans le drame (cela rejoint ce qui se passe dans l'adaptation de *L'Assommoir* où la chute accidentelle devient un meurtre prémédité) : c'est par hasard que Madeleine s'aperçoit de la petite étagère du comte Viargues, et le poison qu'elle boit est de composition inconnue, tandis que la Madeleine du drame *sait* dès le premier acte qu'il y a de la strychnine dans l'armoire de son mari.

⁸⁶⁵ Cf. «... – [...] tu ne te rappelles pas cette table où j'ai écrit : *J'aime Jacques* [...] ? / Au nom de Jacques, il eut un frisson ; mais il ne mit que plus de rage à vouloir s'emparer du flacon. » (*Ibid.*, p. 894)

⁸⁶⁶ *Idem.*

lecteur virtuel du roman est invité à l'observer à partir des points de vue multiples : tantôt son regard intime est focalisé sur l'image à partir des cercles intimes des protagonistes, tantôt la focalisation externe se met en œuvre à travers le regard du narrateur et celui de Geneviève ; qui plus est, l'observation ne s'interrompt pas au profit de la narration (ce qui est tout à fait caractéristique de la scène romanesque⁸⁶⁷ dans l'acception de la théorie des dispositifs). Lorsque la femme s'empoisonne, Guillaume ne peut pas détourner son regard d'elle ; et Madeleine elle-même ne le quitte pas des yeux :

Il resta muet, les yeux sortant des orbites, les dents claquant avec force. Il se ramassait peu à peu sur lui-même, comme pour échapper, en se faisant tout petit, au spectacle atroce qu'il avait devant lui, et dont il ne pouvait pas détourner le regard.

Alors Madeleine éleva lentement la fiole et la vida d'un trait. En buvant, elle ne quitta pas son mari des yeux. L'effet du poison, pris à cette haute dose, fut foudroyant. Elle tourna, les bras ouverts, et tomba sur la face. Une seule convulsion la secoua à terre. Son énorme chignon de cheveux roux se dénoua et roula sur le parquet comme une mare de sang.

Guillaume n'avait perdu aucun détail de cette scène rapide⁸⁶⁸.

Même si la scène est caractérisée, par le narrateur, comme rapide, grâce à la description minutieuse du tableau et à la présence de certains adjectifs et adverbes (« il se ramassait peu à peu », « éleva lentement la fiole »), elle s'étale dans le temps de la lecture et imprègne l'imaginaire du lecteur virtuel du roman bien plus que ne peut le faire la scène du suicide dans le drame (quoique, sur un certain plan, cette dernière semble également faire appel à la focalisation « multiple », le corps de la suicidée s'offrant au regard de l'ensemble des personnages). Par la suite, le regard intime du lecteur virtuel est « déplacé » sur

⁸⁶⁷ Selon la définition de Stéphane Lojkin, la scène de roman est « le moment [du] retournement de la narration en tableau, moment *a priori* impossible, improbable, mais l'effet spectaculaire tient précisément à cette improbabilité sans cesse réexpérimentée » (*La Scène du roman : méthode d'analyse*, Paris : A. Colin, 2002, p. 5).

⁸⁶⁸ *Madeleine Féral*, *op.cit.*, p. 894.

le plan général pour qu'il puisse observer la folie terrifiante dont Guillaume est frappé :

...Pendant quelques secondes, il regarda le cadavre par-dessous la table. Puis il poussa un éclat de rire déchirant, il se leva d'un bond et se mit à danser dans le laboratoire [...] Il vint enfin sauter à pieds joints par-dessus le corps de sa femme, ainsi qu'un enfant qui jouerait à saute-mouton. [...]

À ce moment Geneviève apparut sur le seuil de la porte. Immobile, rigide, semblable au destin, elle fouilla du regard cette grande salle sinistre [...] Quand elle eut distingué le cadavre aplati à terre, comme piétiné par ce fou qui riait et dansait diaboliquement dans l'ombre vague, elle redressa sa haute taille, elle dit de sa voix sèche :

– Dieu le père n'a pas pardonné⁸⁶⁹ !

La danse diabolique apparaît donc sur la scène intime du lecteur virtuel à deux reprises à partir de deux perspectives différentes ; en même temps, l'impression qu'elle laisse est renforcée par le contraste que nous avons évoqué entre la raison et la déraison : en effet, la scène du suicide du roman, qui commence dans une lucidité extrême, vire petit à petit à la folie. Par l'effet produit sur le lecteur virtuel, le suicide de *Madeleine Férat* s'approche alors bien plus de la scène finale de l'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* que du dénouement de *Madeleine*. Ce dernier est davantage caractérisé par son ton mélodramatique, tandis que la scène finale de *Madeleine Férat*, tout à fait comme celle de *Thérèse Raquin*, véhicule la terreur et se clôt sur l'apparition de la figure divine, incarnation de la destinée impitoyable, qui termine par conclure sur l'impossibilité de la rédemption⁸⁷⁰ : d'une certaine manière, le suicide de la Madeleine du roman fait scène bien plus que ne le fait la mort volontaire de son double dramatique.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, pp. 894-896.

⁸⁷⁰ Dans le roman, cette thématique est également abordée ; et la descente de Madeleine dans le laboratoire est précédée par son dialogue avec Geneviève qui reprend, pour une grande partie, le dialogue du drame.

...sur la scène théâtrale

La dramatisation de *Thérèse Raquin*, quant à elle, transforme de manière non négligeable le système causal dans lequel s'inscrit le double suicide des protagonistes du roman. La dernière scène du drame condense et réordonne les épisodes du roman en amont de la mort volontaire qui s'étalent sur quelques mois ; le changement le plus frappant et qui mérite l'attention est toutefois la substitution de l'événement déclencheur du suicide.

Ainsi, dans le roman, la narration met en place un espace-temps chargé de soupçon et de querelles incessantes (que le drame transforme en événement ponctuel) : une fois que Mme Raquin a appris le crime et qu'elle est paralysée, les deux époux se livrent à la débauche pour soulager l'angoisse qui surgit face à la menace du dévoilement ; de plus, ils se poursuivent dans les rues, chacun craignant que l'autre ne le livre à la justice ; et bien qu'ils le veuillent, ils n'osent toutefois pas aller au commissariat pour se dénoncer ; enfin, se prenant en haine mutuelle sous le regard content de Mme Raquin qui les observe sans trêve, chacun se décide à assassiner l'autre. Pour ce faire, Laurent vole un petit flacon contenant de l'acide prussique à son ami chimiste ; Thérèse, à son tour, cache un grand couteau de cuisine dans un coin de buffet. Puis, un jeudi soir, après le départ de leurs invités, ils sortent leurs armes, sans discrétion ; et c'est lorsqu'ils se rendent compte qu'ils sont sur le point de se tuer l'un l'autre qu'ils décident de s'empoisonner. Dans le roman, le suicide est donc conditionné surtout par le dévoilement de l'intention meurtrière, et la décision de se tuer surgit chez les deux protagonistes de manière simultanée, dans un consentement mutuel et silencieux, véhiculé par les regards :

...ils se sentirent tellement las et écœurés d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant. Ils échangèrent un dernier regard, un regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait⁸⁷¹.

⁸⁷¹ Zola E., *Thérèse Raquin* in *Œuvres complètes*, t.1, Paris : Cercle du livre précieux, 1962, p. 667.

Pour ce qui est de Mme Raquin, bien que dans le roman, elle retrouve l'usage de ses mains tout comme la Mme Raquin du drame, elle préfère voir le couple se dévorer plutôt que de livrer les assassins à la justice. Dans la scène du suicide, Mme Raquin reste donc une spectatrice « froide et muette », qui « ne [peut pas] se rassasier les yeux, les [les cadavres] écrasant de regards lourds »⁸⁷². Si dans la dernière scène du drame, le double suicide est manifestement causé par l'éveil de Mme Raquin, dans le roman, son influence reste, d'une part, atténuée, et de l'autre, implicite : métaphoriquement parlant, sur l'axe causal du roman, la scène où le personnage trace de son doigt les noms des meurtriers sur la table rajoute simplement à la pesanteur de l'ambiance générale que nous venons de décrire et augmente, en même temps, la tension propre à la lecture sans entraîner aucun événement majeur.

L'éveil de la Mme Raquin du drame rend, sur un certain plan, la scène du suicide plus fascinante, pour ne pas dire plus théâtrale que dans le roman. Le tableau final du drame fait imaginer à son lecteur virtuel une figure cruelle, impitoyable et avide de souffrance, qui surplombe les deux corps effondrés sous la terreur ; le dialogue qui précède insiste d'ailleurs sur la soif insatiable de Mme Raquin de voir Thérèse et Laurent se torturer. Dans le roman, non seulement Mme Raquin reste paralysée et muette, mais le suicide des protagonistes pourrait aussi sembler presque paisible : le dernier regard que les protagonistes échangent est un « regard de remerciement » ; de même, avant que d'avalier l'eau sucrée empoisonnée, ils éclatent en sanglots et se jettent « dans les bras l'un de l'autre », et leur mort, à l'inverse du suicide rapide et désespéré des protagonistes du drame, est considérée, par le narrateur, comme une mort consolatrice. Cela dit, la scène du suicide du roman fait également spectacle ; or ce spectacle n'est pas terrifiant au même degré que celui qui s'offre au regard intime du lecteur virtuel de la pièce ; en outre, la scène du drame s'avère

⁸⁷² *Idem*. Notons que la focalisation du regard intime du lecteur virtuel passe toujours de l'intimité du couple à une position externe, laissant voir l'ensemble du tableau.

être, d'une certaine manière, plus sidérante par ce qu'elle met en jeu des forces « surnaturelles ». Dans cette perspective, la causalité du roman, qui enchaîne les querelles, les soupçons et l'idée du meurtre qui se transforme par la suite en pensée suicidaire, est plus réaliste, voire plus naturaliste, que celle du drame, dans lequel, rappelons-le, c'est Mme Raquin, incarnation du Dieu cruel, qui insuffle la pensée du meurtre à Thérèse et Laurent ; ceux-ci, par la suite, veulent la tuer, mais, effrayés par ses discours, se tuent eux-mêmes. La causalité intime est ainsi remplacée par la causalité externe, indubitablement plus efficace dans un cadre théâtral « ordinaire ».

Ainsi, qu'il s'agisse de tirer un roman d'un texte de théâtre ou inversement, de dramatiser une œuvre romanesque, Zola – du moins dans nos deux exemples – a tendance à rendre la scène du suicide plus spectaculaire, c'est-à-dire, dans ce contexte, plus terrifiante et donc plus fascinante qu'elle ne l'était dans l'œuvre originale. Du coup, il apparaît que cette transformation n'est pas déterminée que par le genre du texte (puisqu'elle fonctionne dans les deux sens), mais dépend bien plutôt d'une recherche et d'une évolution personnelles de Zola. On peut observer une « croissance chronologique » de la terreur dans les scènes finales de ses œuvres : *Madeleine* est écrite en 1866, la version romanesque de *Thérèse Raquin* date de 1867, *Madeleine Féral* voit le jour en 1868 et, enfin, la dramatisation de *Thérèse Raquin* paraît en 1873. Les mondes fictionnels de Zola, qu'ils soient dramatiques ou romanesques, chercheraient donc à accroître systématiquement la terreur et ses effets ; mais il va de soi que cette hypothèse demande à être fortement nuancée, d'autant plus que la protagoniste de *La Curée*, roman qui fut publié en 1871, meurt à la suite d'une maladie foudroyante : difficile d'imaginer une mort qui ressemble moins au suicide sanglant de la Renée du drame.

3.2. Dramatisation de la maladie

La « nouvelle Phèdre »

L'hiver suivant, lorsque Renée mourut d'une méningite aiguë, ce fut son père qui paya ses dettes. La note de Worms se montait à deux cent cinquante-sept mille francs⁸⁷³.

Zola évoque deux sources d'inspiration qui lui ont servi pour la création de *Renée* : *La Curée*, dont il reprit la trame principale, et l'une de ses nouvelles, *Nantas*, écrite en 1878. En ce qui concerne la nouvelle, elle a servi surtout pour l'élaboration du personnage de Saccard : le protagoniste de la nouvelle, jeune marseillais Nantas vient à Paris afin de réaliser son rêve de pouvoir, mais ne réussit même pas à gagner son pain. Un soir, lorsqu'il se trouve sur le point de se tuer, une femme qui s'appelle Mlle Chuin vient lui proposer un marché : en échange de la dot, il doit donner son nom à Mlle Flavie, fille du baron Danvilliers, qui est tombée enceinte d'un homme marié. Nantas accepte ; dix ans plus tard, arrivé au sommet du pouvoir, il voit s'offrir à lui le portefeuille du ministre des Finances ; quoique son désir soit assouvi, il n'est pas heureux : la passion qu'il avoue à Flavie n'est pas réciproque. Désespéré, il revient dans sa petite chambre d'antan pour se suicider, mais à l'instant où il appuie le revolver sur sa tempe, la porte s'ouvre et Flavie accourt dans la chambre, l'empêchant de se tuer et lui disant qu'elle l'aime « parce [qu'il] est fort ». Le conflit intime entre la passion et le pouvoir, absent chez le Saccard du roman, est repris de *Nantas* dont les dialogues ont alimenté certaines scènes de la pièce, notamment les dialogues du jeune Saccard avec Béraud et Renée à la fin du premier acte (I, 3-8), ainsi que l'aveu de Saccard du quatrième acte (IV, 4-6) ; enfin, toutes les interactions du personnage avec Mlle Chuin ont également été inspirées par la nouvelle, comme d'ailleurs les scènes de la jalousie (V, 11-12). De même, c'est à *Nantas* qu'est due la Mlle Chuin de *Renée*, maline et malintentionnée, et qui ne ressemble guère à la Céleste de *La Curée*.

⁸⁷³ Zola E., *La Curée* in Œuvres complètes, t. 2, Paris : Cercle du livre précieux, 1966, p. 543.

Force est de constater pourtant que même si dans *Nantas*, la pensée et l'intention suicidaires sont bien présentes, non seulement elles se résolvent de manière heureuse, mais elles ne sont pas reprises par le drame ; il n'y a que le revolver, instrument de la mort volontaire, qui passe d'un monde possible à l'autre. En ce qui concerne *La Curée*, même si la Renée du roman, en pensant à l'union de Maxime et Louise, se voit un instant tentée par l'idée de s'empoisonner en mâchant « jusqu'au bois » une tige de Tanghin, plante vénéneuse qui pousse dans la fameuse serre, elle est trop lâche pour le faire⁸⁷⁴ : quelques années plus tard, elle meurt d'une maladie ; et l'on ne nous donne pas d'autre précision sur sa mort que le fait qu'il s'agit d'une « méningite aiguë ». En revanche, Zola choisit de clore *Renée* sur le suicide du personnage principal : il est donc particulièrement intéressant de s'interroger sur les motivations de l'auteur.

Précisons d'abord que la Renée du roman meurt, ne serait-ce que symboliquement, bien avant qu'elle ne succombe à la maladie. Saccard ayant découvert la liaison de sa femme et de son fils, Renée se trouve petit à petit rejetée en dehors du monde et de la vie. Maxime et Saccard l'abandonnent, se remettant ensemble en anciens camarades (ce que la Renée du drame présage et craint par ailleurs) ; Céleste, sa femme de chambre, l'unique être pour lequel Renée éprouve encore de l'affection, la quitte pour revenir dans son pays. Pire encore, Renée en arrive à réaliser que pour le père comme pour le fils, elle n'était qu'un jouet dont ils ont profité et qu'ils ont jeté par la suite : la découverte terrible l'épuise et l'évide de l'intérieur, tandis que chez son double dramatique cette même idée, relevant de la vérité crue, conditionne, sur un certain plan, le geste final. En ce qui concerne la Renée du roman, elle se mue, progressive-

⁸⁷⁴ *La Curée*, *op.cit.*, p. 525. En ce qui concerne cette plante, dans le roman, elle porte une forte valeur symbolique : Renée mord dedans lorsqu'elle se cache derrière le buisson pour surprendre Maxime et Louise, jalouse ; par la suite, Renée et Maxime se couchent toujours « sous cet arbuste empoisonné ».

ment et inévitablement, en une sorte de cadavre vivant que ni vice, ni débauche ne peuvent ranimer :

... Renée agonisait. [...] Elle jouait, maintenant. Elle avait trouvé un salon où les dames s'attablaient jusqu'à trois heures du matin, perdant des centaines de mille francs par nuit. Elle dut essayer de boire ; mais elle ne put pas, elle avait des soulèvements de dégoût invincibles. [...] Elle acheva de goûter à tout. Et rien ne la touchait, dans l'ennui immense qui l'écrasait. Elle vieillissait, ses yeux se cerclaient de bleu, son nez s'amincissait [...] C'était la fin d'une femme⁸⁷⁵.

Le dernier choc qu'elle subit a lieu lorsqu'elle voit, au Bois, Saccard et Maxime se promener, « les bras unis, causant et marchant à petits pas »⁸⁷⁶. Alors, elle rentre dans la maison paternelle, l'hôtel Béraud : la dernière scène du roman nous montre la protagoniste découvrant les chambres abandonnées et étouffantes ; Renée ne s'anime, en sanglotant, pour la dernière fois, que lorsqu'elle revoit Paris depuis la fenêtre de sa chambre qui lui ramène les doux souvenirs de son enfance.

La mort de Renée est donc la conclusion tout à fait logique de l'extinction intime, lente et irrémédiable ; d'une certaine manière, c'est une mort naturaliste par excellence, une mort par lassitude de vivre que nous avons évoquée dans l'introduction de cette partie. Toutefois, au moment où Zola écrit son adaptation, l'économie et les usages scéniques ne permettent pas encore de montrer cette extinction de manière efficace, à l'inverse du roman qui peut mettre en œuvre une temporalité plus appropriée à ce genre de la mort, sans parler des goûts du public de masse qui ne changent pas significativement au cours du siècle. Il n'est pas donc étonnant que même si la révolution de la temporalité théâtrale, avec le basculement du dramatique vers l'épique, a lieu peu après avec les dramaturges symbolistes, Zola, comme nous avons eu l'occasion de l'observer, préfère ne pas sortir du cadre conventionnel afin de satisfaire, entre autres, l'intérêt du public : il n'est donc pas non plus étonnant

⁸⁷⁵ *Ibid.*, pp. 533-534.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 539.

qu'il ait choisi de remplacer la mort lente et « naturelle » du personnage de *La Curée* par un suicide spectaculaire.

Une autre raison, moins évidente, pourrait être sous-jacente à la substitution examinée. Zola s'efforce consciemment de faire ressembler la Renée de la pièce à la Phèdre de Racine ; la critique souligne d'ailleurs cette ressemblance et note que Renée est un personnage beaucoup plus immoral que son prototype : si Phèdre va jusqu'à révéler sa passion à Hippolyte, c'est qu'elle croit Thésée mort ; de plus, chez Racine, l'inceste n'est pas consommé, sinon métaphoriquement ou de manière métonymique *via* l'épée d'Hippolyte. Ajoutons, en poursuivant cette comparaison, que non seulement dans *Renée*, Thésée (Saccard) est vivant et toujours présent, mais aussi Hippolyte (Maxime) avoue son amour à Phèdre (Renée) tout en fuyant Aricie (Ellen), et se lie à sa marraine ; et Minos (Béraud) se comporte de manière on ne peut plus indulgente envers sa fille « qui respire l'inceste et l'imposture » : en la considérant sous cet angle, la réécriture zolienne devient presque une sorte d'anti-*Phèdre*...

Or la seconde scène du quatrième acte du drame zolien rappelle forcément la première apparition de Phèdre dans la tragédie de Racine (I, 3) : les réminiscences foisonnent. Les yeux de Phèdre « sont éblouis du jour [qu'elle revoit] » ; et « le grand jour » fait peur à Renée, aussi pâle et souffrante que la fille de Minos et de Pasiphaé. Les cheveux défaits de Renée qu'elle cherche à arranger évoquent, de manière négative, les « vains ornements » et les voiles de la protagoniste racinienne dont elle veut se débarrasser ; enfin, si Phèdre est « une femme mourante et qui cherche à mourir » dès qu'elle entre dans l'espace scénique, Renée se plaint de ne pas avoir « le courage d'en finir ». Alors, Mlle Chuin, telle Œnone qui incite sa maîtresse à continuer à vivre, lui conseille de « vivre heureuse » et lui jure de couvrir son forfait (ce qu'elle ne fera d'ailleurs pas...). Et si l'on abandonne les détails en passant à un niveau plus abstrait, le combat intime de Renée, comme nous l'avons constaté, est celle entre la conscience et la passion incestueuse, c'est-à-dire entre le jour et la nuit ; Renée lutte en vain contre la tache noire qui remonte à la surface des

profondeurs de son être ; le grand jour lui fait peur, car il la met à nu en éclairant la tache et en la rendant visible aux autres. Il en va de même pour l'héroïne racinienne : venue voir le soleil « pour la dernière fois », elle tremble et rougit ; si d'entrée de jeu, elle veut mourir, c'est pour « dérober au jour une flamme si noire » ; or elle livre son secret à Œnone, en succombant ainsi, quoique de manière beaucoup moins explicite que Renée, à sa passion, et toute la tragédie, dès que Phèdre a parlé, tourne autour de l'opposition de la raison et de la passion criminelle, de la lumière diurne et de la lumière nocturne.

Le suicide de Renée, au bout du compte, s'inscrit dans la même logique que celui de Phèdre : celle-ci, ayant réalisé que ses « crimes désormais ont comblé la mesure » et que sa « présence outrage » le ciel et son époux, s'empoisonne pour ne plus souiller le jour par son être ; Renée se tue, puisque « la faute a recommencé » et qu'il ne lui reste pas d'autre choix pour supprimer la « tache noire » du monde qu'elle habite ; ainsi, les deux héroïnes s'éliminent puisqu'elles sont « de trop » dans leur monde possible, et leur acte comporte une dimension expiatoire : si toutefois Thésée n'est pas à même de l'accepter (« ... D'une action si noire / Que ne peut avec elle expirer la mémoire ? »), Zola, pour ainsi dire, fait le Minos venir sur la terre afin de rendre la dernière grâce à sa fille. La mort volontaire de Renée la relie donc à son prototype tragique, mais aussi au mythe de Phèdre en tant que tel : que ce soit chez Euripide, chez Sénèque ou chez des auteurs plus contemporains, Phèdre se tue – elle se pend, se perce la poitrine de glaive ou bien encore de l'épée qu'elle avait arrachée à l'Hippolyte, s'empoisonne ou bien se décharge le revolver dans le cœur... Dans la dramatisation de *La Curée*, la maladie à laquelle succombe la protagoniste ne pouvait donc qu'être remplacée par le suicide, compte tenu à la fois des préférences de Zola en matière de la dramaturgie et de son envie de présenter au public une « nouvelle *Phèdre* ».

Le hasard et la nécessité

... Au lieu de me répondre, elle tournait péniblement la tête vers la muraille [...] Et c'est ainsi qu'elle est morte, la malheureuse ! Morte en se dérobant, menteuse jusqu'au bout⁸⁷⁷.

On repère un autre exemple de la substitution de la mort volontaire à la maladie dans l'œuvre d'Alphonse Daudet. En collaboration avec Léon Hennique, il retravaille « La menteuse », l'une des nouvelles composant le recueil *Les Femmes d'artistes*, pour en faire une pièce de théâtre qui porte le même titre⁸⁷⁸. Avant de passer à l'analyse des effets de la substitution à proprement parler, nous nous attarderons sur la nature de ces deux mondes possibles de manière plus générale, ce qui nous permettra de repérer quelques traits que la pièce de Daudet et Hennique possède en commun avec les mondes zoliens et de nous interroger brièvement sur la réception du drame naturaliste français à l'époque.

Dans la nouvelle, un peintre dont on ignore le nom raconte son histoire d'amour : il rencontre, aime et épouse une femme ; celle-ci lui conte, en détail, toutes les mésaventures de sa vie ; l'idylle est parfaite jusqu'à ce qu'un soir pluvieux, la femme revienne à la maison, toute mouillée et tremblante, et attrape ainsi une fluxion de poitrine. Le peintre, désespéré, cherche à ramener la famille de la mourante auprès de son lit et découvre que sa femme n'a pas de famille ; par la suite, il est amené à comprendre que toutes les histoires que sa femme lui avait racontées n'étaient que mensonges. Bouleversé, il tente de lui arracher la vérité ; or sa femme reste muette et impassible. Elle meurt sans que le peintre ait réussi à rien apprendre : il ignore ainsi jusqu'à son nom véritable.

Les Femmes d'artistes parut en 1873. La pièce vit le jour une dizaine d'années plus tard, en 1892. Les auteurs ont gardé la trame tout en l'enrichissant : si le lecteur virtuel de la nouvelle s'immerge dans ce monde possible et l'observe à partir du cercle intime du narrateur intradiégétique qui n'arrive pas, quoi qu'il

⁸⁷⁷ Daudet A., « La menteuse » in *op.cit.*, pp. 151-152.

⁸⁷⁸ Daudet A., Hennique L., *La Menteuse*, Paris : Flammarion, 1895.

fasse, à pénétrer le secret fondateur du dispositif fictionnel, le lecteur virtuel de la pièce se trouve d'emblée en face d'un espace-temps tout à fait habituel au théâtre de son époque, et notamment en face du cercle familial réuni dans le salon d'une maison « aux environs de Versailles ». Comme il s'agit d'une pièce peu connue, nous présentons ici son argument :

La comtesse Nattier pense à marier Lucile de Brives, sa nièce, à son fils Georges ; mais celui-ci aime Marie Deloche qui, s'étant donnée pour veuve, s'est introduite au sein de la famille. Ayant découvert que Marie est en vérité divorcée et que son fils s'obstine toutefois à l'épouser, la comtesse les chasse de la maison et déshérite Georges (I). Georges et Marie s'installent à Paris : quoique les revenus de Georges suffisent pour vivre, Marie continue à donner des leçons de piano à ses amies – c'est le prétexte dont elle se sert pour aller voir son amant. L'abbé Pierre, ami de la famille, a réussi à arranger pour le couple le mariage religieux ; il vient leur annoncer qu'il a de même réussi à convaincre la comtesse Nattier de leur pardonner : toute la famille arrive pour fêter la réunion. Georges dit à Marie que l'un de ses amis, Jacques Ollivier, est de retour à Paris et qu'il viendra chez eux demain. En entendant la nouvelle, Marie devient pâle : ce qu'elle ne dit pas à Georges, c'est que Jacques était son mari. Mais il y a d'autres détails qui rendent Georges suspicieux, dont surtout le fait que l'abbé Pierre avait aperçu Marie ce matin au sortir d'un hôtel du faubourg Saint-Germain alors qu'elle était censée être en visite chez sa sœur... (II) L'arrivée de Jacques approche ; et Marie, restée seule, avale le poison de crainte que son secret ne soit dévoilé. Georges, en cherchant à retrouver la sœur de sa femme, apprend que Marie n'a pas de sœur ; furieux, il tente de lui arracher la vérité, mais en vain. Marie rend son dernier souffle ; et c'est alors que Jacques Ollivier entre en scène pour dire, en observant le corps mort : « Ça, c'est ma femme » (III).

On voit donc que par rapport au monde possible de la nouvelle, qui ne comporte que deux cercles intimes, le monde possible du drame se construit à partir du cercle familial incluant un nombre important de personnages ; l'exposition de la pièce ressemble à celle d'un drame bourgeois ou d'un mélodrame, voire à celle d'un vaudeville. Toutefois, le ton de la pièce est sérieux ; de plus, le personnage de Marie Deloche, la menteuse, s'apparente aux protagonistes de Zola, par le souci de voiler son identité véritable, son passé et son Ombre. De même, elle ne les voile pas de sa propre volonté, mais par la nécessité découlant du concours des circonstances ; enfin, ainsi que dans les mondes fictionnels zoliens, chez Daudet et Hennique, le passé, c'est-à-dire la vérité, finit par se saisir du personnage et le conduit au suicide ; qui plus est, comme dans *Madeleine*, le passé s'appelle Jacques... Une fois de plus, on voit donc la

structure dramaturgique « classique » accueillir un personnage « naturaliste » ; en même temps, le reflux du passé dans l'espace scénique et/ou la lutte intérieure de la protagoniste n'atteint pas, dans ce cas de figure, la même intensité que chez Zola, puisque l'Imaginaire n'est sollicité que très rarement, et c'est probablement ce qui rend la réception empirique du drame de Daudet et Hennique particulièrement peu favorable.

La Menteuse fut jouée, pour la première fois, au théâtre du Gymnase le 4 février 1892, sans grand succès. Dans les comptes rendus de presse⁸⁷⁹, nous trouvons, la plupart du temps, les mêmes critiques que ceux qui furent autrefois adressés à Zola : on reproche aux auteurs l'invraisemblance accrue, que celle-ci soit liée aux caractères des personnages ou bien à leurs actions. De même, on les accuse d'avoir peuplé leur pièce de fantoches inintéressants et que, de ce fait, la scène de suicide du dernier acte ne suscite pas la moindre émotion. Sur ce point, on peut se demander si c'est le propre du drame naturaliste français que de susciter des accusations d'invraisemblance (que le drame symboliste a également connues). En fait, maints critiques notent qu'il est impossible de s'intéresser aux personnages de Zola ou bien à ceux de Daudet, puisque l'on ne connaît rien sur leurs mobiles : ainsi, dit-on, on ne comprend pas ce qui incite la Menteuse à mentir ; on ne comprend pas non plus d'ailleurs pourquoi la Madeleine de Zola décide de fuir devant Jacques au lieu de lui tout dire, ou bien encore pourquoi Renée assume si difficilement et si tardivement sa passion incestueuse... La question de la vraisemblance est donc systématiquement liée à la révélation de la vérité ; et, semble-t-il, l'invraisemblance prétendue des pièces en question tient, ne serait-ce qu'en partie, à la transformation du secret mélodramatique auquel le public de l'époque doit être habitué, et ainsi à la transformation de l'omniscience du public.

⁸⁷⁹ Voir *Gil Blas*, le 6 février 1892 ; *L'Univers illustré*, le 13 février 1892, p. 76 ; *Le Figaro*, le 5 février 1892 ; *XIXe siècle*, le 6 février 1892.

Le secret mélodramatique est un secret pour ainsi dire tangible et très-concret ; la motivation des personnages, en conséquence, n'est pas excessivement compliquée : soit il s'agit de dévoiler les méfaits du traître qui poursuit la jeune fille vertueuse et/ou les richesses de la famille, soit, lorsque l'on a affaire à un secret intime, une passion simple et pour la plupart compréhensible se fait jour au fur et à mesure que l'action progresse. En revanche, comme nous espérons l'avoir démontré, le secret « naturaliste » est directement lié à l'Ombre ; il est donc lié, pour une bonne partie, à ce qu'il y a de l'indicible et de l'incompréhensible dans le psychisme humain. Par conséquent, il est difficile de l'explicitier dans un cadre dramatique conventionnel, puisque cela nuirait, sur un certain plan, à la vraisemblance *psychique* du personnage qui constitue, aimerions-nous postuler, le propre du drame naturaliste. Cela dit, le personnage, saisi par l'effroi ou par l'angoisse, n'est pas lui-même en mesure de comprendre les mobiles de sa lutte intime : comment pourrait-il les expliquer aux autres ? Dans le roman, c'est le narrateur qui prend en charge cette fonction ; or on ne peut pas « l'insérer » dans un dispositif dramaturgique aristotélicien. On peut toutefois introduire dedans un personnage-narrateur qui reste à distance de l'action dramatique ; et effectivement, le mélodrame diversifié, celui du dernier tiers du siècle, se sert volontiers de ce procédé ainsi que le font certains drames romantiques, dont *Chatterton* ; l'on s'aperçoit que dans *Renée*, Béraud remplit, en partie, cette fonction, tout comme l'abbé Pierre de *La Menteuse* – et les critiques, d'ailleurs, trouvent les scènes auxquelles ces personnages participent des plus réussies même si ces personnages ne peuvent produire de description aussi détaillée qu'un narrateur extradiégétique et omniscient, surtout lorsqu'il s'agit de décrire le conflit entre la Persona et l'Ombre... Ainsi les récepteurs restent-ils sur leur faim : la structure dramatique habituelle qu'ils perçoivent leur suggère qu'ils peuvent s'attendre à un conflit traditionnel et aisément compréhensible ; mais leurs attentes sont déçues. La déception est également renforcée, semble-t-il, par le fait que la dimension du Réel de ces mondes devient plus « réaliste », c'est-à-dire plus indécise et plus indéfinissable

que dans le mélodrame – une transformation similaire du dispositif dramatique, on aura l'occasion de s'en persuader, est mise en œuvre par le théâtre symboliste où l'indécision s'avère être encore plus prononcée.

En revenant sur la comparaison des deux versions de *La Menteuse*, force est de constater toutefois que la version dramatique perd de l'incertitude par rapport à la nouvelle en se concentrant sur le cercle familial. Qui plus est, à l'inverse du dispositif de la nouvelle, celui du drame prévoit un lecteur virtuel omniscient qui doit se rendre compte de la nature véritable de la protagoniste au plus tôt vers la fin du premier acte, lorsque De Brives, père de Lucile, se dit qu'il a peut-être connu Marie sous un autre nom (I, 10), ou au plus tard, en arrivant à la quatrième scène du second acte, où l'abbé Pierre demande à Marie ce qu'elle faisait ce matin-là rue de la Varenne alors qu'elle avait dit passer la journée chez sa sœur. Notons que l'abbé Pierre, dans ce dispositif, est, fonctionnellement, garant de l'omniscience du lecteur virtuel, car c'est à lui que Marie raconte, à la troisième personne, la vérité sur son passé (II, 10) ; et c'est à lui qu'elle confesse son suicide en lui demandant l'absolution et en le priant de ne pas dévoiler sa dernière faute à la famille. Ainsi est-ce la menace du dévoilement qui crée la tension dramatique : elle pèse sur la protagoniste quasiment tout au long de l'action et sa probabilité devient de plus en plus grande, culminant dans l'acte suicidaire. Dans la nouvelle, en revanche, la menace du dévoilement est absente, car le narrateur lui-même n'est pas omniscient : le lecteur virtuel suit alors son cheminement « en aveugle » ; et si à la fin, le mensonge est dévoilé, pour ainsi dire, ontologiquement (nous apprenons, avec le narrateur, que la femme du peintre est menteuse), ce dévoilement n'aboutit pas pour autant à la vérité (tout comme le narrateur, nous n'apprenons rien sur sa femme). En revanche, dans la pièce, l'identité ancienne de Marie est reconstruite avec minutie et le dévoilement aboutit bien à la vérité, il est pour ainsi dire fonctionnel : le lecteur virtuel apprend que Marie a un amant ; il apprend également les raisons qui l'ont incitée à maintenir cette liaison ; il devine que Jacques Ollivier était son mari ; il sait qu'elle s'est empoisonnée ; en-

fin, si le narrateur de la nouvelle ne sait jamais rien sur sa femme, le Georges du drame l'apprendra à coup sûr de Jacques qui entre en scène avant la tombée du rideau. La présence du cercle familial contribue également au dévoilement de la vérité factuelle : l'ensemble des membres du cercle familial, de l'exposition jusqu'au dénouement, participe à ce processus, comme dans un bon mélodrame. Ainsi, transposée au théâtre, la nouvelle se voit privée de la dimension de l'intimité, mais aussi de l'effet d'incertitude qui lui était pourtant essentiel ; et sur un plan plus général, au sein du dispositif dramatique, le hasard cède la place à la nécessité⁸⁸⁰ tout comme la maladie cède la place au suicide, c'est-à-dire à l'acte qui permet de décider soi-même de l'instant de la mort, sinon imprévisible et hasardeux.

Au lieu de l'incertitude propre à la maladie, le dernier acte du drame se fonde donc sur la certitude relative de l'acte suicidaire : ce dernier est d'ailleurs exceptionnel, car non seulement c'est le cas unique de notre corpus où le suicide s'étale sur six scènes (!), mais aussi l'instant de la mort est défini, du moins discursivement, à la minute près ; il s'agit alors d'un suicide « en temps réel ». Le dévoilement du mensonge devenu inévitable, Marie décide de se tuer ; ce qui n'est pas insignifiant, c'est qu'elle considère, en même temps, la mort comme l'unique vérité qui lui reste : « ... mourir, je l'ai mérité. [...] Ce ne sera pas du mensonge »⁸⁸¹. Elle vide alors le flacon contenant du poison et annonce : « Il le faut [...] dans un quart d'heure, tout sera fini »⁸⁸². Il est toutefois difficile d'imaginer un spectateur ou un lecteur regardant la montre tout en suivant les dernières scènes du drame ; ainsi, au niveau de la réception, l'instant de la mort porte toujours en lui l'incertitude propre à chaque suicide

⁸⁸⁰ Apparemment, à l'époque, c'est le propre des dramatisations (du moins de celles des œuvres naturalistes) : Anne-Françoise Benhamou souligne dans son article que pour l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*, Zola s'obstinait à trouver une raison vraisemblable pour la chute de Copeau qui, dans le roman, est due à une simple inattention, et donc à plier l'intrigue à la nécessité dramatique (*Art.cit.*).

⁸⁸¹ III, 3, p. 166.

⁸⁸² III, 6, p. 182.

par poison théâtral, tout en situant le personnage au seuil de la mort (on peut également se souvenir, à cet égard, du suicide de Chatterton).

Cette mort volontaire qui sert la nécessité dramaturgique sert donc non seulement à augmenter la tension dramatique, mais aussi à enrichir la dimension de l'Imaginaire du monde fictionnel en question. Quant à la tension dramatique, le texte la fait tenir à l'incertitude entre l'issue positive (la guérison) ou l'issue négative (la mort) de l'acte suicidaire, ce qui est en soi rare (le cercle familial ignore quant à lui qu'il s'agit d'un suicide) : les membres de la famille, en voyant Marie souffrante, envoient chercher le médecin ; celui-ci prescrit un antidote, mais Marie, lorsqu'on le lui apporte, brise l'ampoule, comme par accident – et le lecteur virtuel n'est pas dupe de la nature intentionnelle de cet acte. En même temps, à partir de l'instant où la protagoniste s'empoisonne, son corps commence, d'une certaine manière, à faire tableau : il s'expose, directement, au regard des personnages, mais aussi au regard du récepteur, lecteur ou spectateur. D'abord, lorsque l'abbé Pierre entre sur scène et que Marie veut tout confesser afin d'obtenir l'absolution, avant qu'elle ne parle, « [e]lle s'agenouille à demi sur la chaise basse, face au public, haletante », sans changer de posture tout au long de sa confession, par la suite, elle se lève et « tombe évanouie sur un fauteuil »⁸⁸³ ; on la porte alors dans son lit où elle reste cachée derrière les rideaux, mais elle en sort aussitôt qu'elle comprend que l'on va chercher sa sœur (III, 10), soucieuse, même au seuil de la mort, d'éviter le dévoilement, et dès lors, elle n'abandonne plus le champ du visible jusqu'à ce qu'elle ne tombe par terre, morte (III, 15), et que Jacques Ollivier ne vienne dire, en regardant le corps étendu, qu'il s'agissait de sa femme (III, 16). On voit donc qu'à l'inverse d'un mélodrame, où le corps du suicidaire peut être dissimulé par d'autres personnages qui l'entourent ou bien encore se trouver dans une chambre voisine, le corps de Marie, qui se situe aux confins du Réel,

⁸⁸³ III, 7, pp. 186-190.

possède une visibilité accrue qui imprègne l'imaginaire du récepteur, comme pour d'autres suicides de notre corpus naturaliste.

Nous pouvons donc conclure sur ce point que le suicide naturaliste, tel qu'il se présente dans *La Menteuse* et dans les trois drames de Zola, possède une visibilité propre. En revanche, le suicide romantique est un suicide pour ainsi dire intime qui n'est pas exposé à un regard « tiers », c'est-à-dire au regard du cercle familial ou social : le suicide de Chatterton, celui de Ruy Blas et celui de l'Adèle de Dumas n'est vu que par leurs amant(e)s ; à celui d'André del Sarto n'assiste que son meilleur ami ; enfin, le Tituti et les protagonistes d'*Hernani* se tuent de sorte que le récepteur reste seul à contempler leurs cadavres. Chez Zola, les derniers instants des protagonistes sont d'habitude observés par l'ensemble du cercle familial (ou par ce qu'il en reste, car les protagonistes zoliens ont parfois tendance à éliminer les autres personnages...) ; qui plus est, dans *Thérèse Raquin*, Mme Raquin *désire* voir le suicide : la pulsion scopique est ainsi renforcée au niveau discursif ; enfin, chez Daudet et Hennique, non seulement le corps mourant s'offre au regard de l'ensemble des personnages, mais, qui plus est, un personnage « étranger » vient contempler le cadavre au dénouement. Le suicide naturaliste, tout en restant dans le cadre dramaturgique classique, vise ainsi une efficacité spécifique sur le plan dramaturgique et théâtral : à la fois vis-à-vis des formes théâtrales plus anciennes, mais aussi par rapport aux textes sources, lorsqu'il s'agit d'une dramatisation. Acte intentionnel et événement spectaculaire, il influe aussi, comme nous l'avons noté, sur la tension cathartique. C'est pourquoi, en poursuivant notre réflexion sur les adaptations des textes naturalistes, nous voudrions à présent revenir brièvement sur l'œuvre de Zola afin d'examiner les enjeux de la terreur et de la pitié dans ses dramatisations.

3.3. Enjeux de la catharsis

... ils se firent pitié et horreur⁸⁸⁴.

En étudiant les drames de Zola, nous avons pu nous rendre compte qu'ils interrogent, en plus de la double influence tragique de l'hérédité et du milieu, des sujets plus métaphysiques, voire religieux, à savoir la culpabilité, la pitié et le pardon. Au cours des vingt ans qui séparent *Madeleine* de *Renée*, cette interrogation devient moins explicite, mais subsiste : si Madeleine et les époux Raquin meurent sans être absous, quoiqu'ils cherchent la rédemption par leur suicide, la mort volontaire de la Renée revêt un caractère expiatoire, dans la mesure où elle est suivie du pardon du père ; d'abord simple manière d'évacuer la tension dramatique et la terreur vécue dans un monde fictionnel placé sous le regard d'une puissance impitoyable, le suicide produit, dans *Renée*, une catharsis jouissive, voire sublime, si l'on convient qu'il s'agit d'un monde fictionnel épuré par la vérité et par l'absolution. Néanmoins, on peut constater que dans les scènes ultimes des romans qui sont à la source de *Thérèse Raquin* et *Renée*, le traitement des éléments cathartiques est radicalement opposé à celui que l'on voit dans les drames : là où le drame se limite à évacuer les tensions, le roman nous présente, par l'arrangement du récit et même par l'utilisation du vocabulaire respectif, une scène explicitement cathartique, et inversement.

Nous avons eu l'occasion de signaler à propos des deux versions de *Thérèse Raquin* que, dans le roman, le double suicide des époux se manifeste comme une mort consolatrice. En même temps, la scène du suicide commence par faire croître la tension dramatique : les protagonistes s'apprêtent à se tuer l'un l'autre ; Thérèse sort le grand couteau, Laurent verse quelques gouttes de poison dans de l'eau sucrée ; ils se retournent, se regardent et se rendent compte de leur projet criminel :

⁸⁸⁴ Zola E., *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 667.

Ils s'examinèrent ainsi pendant quelques secondes, muets et froids, le mari près de la table, la femme pliée devant le buffet. Ils comprenaient. Chacun d'eux resta glacé en retrouvant sa propre pensée chez son complice. En lisant mutuellement leur secret dessein sur leur visage bouleversé, ils se firent pitié et horreur. [...]

Et brusquement Thérèse et Laurent éclatèrent en sanglots. Une crise suprême les brisa, les jeta dans les bras l'un de l'autre, faibles comme des enfants. Il leur sembla que quelque chose de doux et d'attendri s'éveillait dans leur poitrine. Ils pleurèrent, sans parler, songeant à la vie de boue qu'ils avaient menée et qu'ils mèneraient encore, s'ils étaient assez lâches pour vivre. [...]

Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille⁸⁸⁵.

À l'inverse du drame, dont les protagonistes sont littéralement submergés par la terreur, la dernière séquence du roman, par les termes mêmes qu'elle utilise, met clairement en œuvre une catharsis. Lorsque la tension dramatique arrive à son comble et que la reconnaissance s'effectue, Thérèse et Laurent se font « pitié et horreur » : quoique la crainte ou la terreur soit ici remplacée par l'horreur, la phrase fait clairement référence aux éléments aristotéliens qui, il est vrai, ne se succèdent pas, mais surgissent simultanément. Par la suite, c'est la purification des émotions, voire des êtres en tant que tels qui se produit : brisés par « une crise suprême », les protagonistes éclatent en sanglots, puis pleurent, silencieux ; dans leur poitrine, la haine mutuelle et les soupçons cèdent leur place à des émotions de nature opposée, à « quelque chose de doux et d'attendri ». La catharsis « larmoyante » est alors suivie par le suicide qui en est d'ailleurs la conséquence logique : l'avenir se présente à Thérèse et Laurent comme une « vie de boue » ; dans cet instant de lucidité, ils comprennent qu'il n'y a que la mort qui peut leur procurer la consolation désirée et les réunir ; à l'inverse du geste rapide et désespéré du drame, le suicide du roman s'inscrit donc dans la logique de la purgation.

⁸⁸⁵ *Idem.*

Ainsi, curieusement, à l'inverse du lecteur virtuel du drame, le lecteur virtuel du roman semble ne pas rester privé de catharsis jouissive : non seulement la dernière *scène* du roman évacue la tension qui se crée à la lecture des derniers chapitres (le lecteur virtuel du roman attend notamment la résolution de la longue confrontation des personnages), mais aussi conduit-elle à une certaine épuration⁸⁸⁶ du monde possible, jusqu'alors parfaitement horrible et terrifiant. On peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles Zola n'a pas voulu garder ce dénouement dans l'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* : il est possible que l'auteur l'ait jugé trop peu spectaculaire pour véritablement capter l'intérêt des spectateurs. La fascination que la scène du suicide du roman véhicule repose notamment sur le silence et sur l'observation minutieuse de cercles intimes qu'il aurait été difficile de *représenter* sur scène.

L'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* élimine donc la catharsis du tissu de la fiction. Si l'on compare, dans la même perspective, *La Curée* à *Renée*, il est curieux de constater que les événements de la dernière partie de *La Curée*, ou plus précisément l'état intermédiaire de la protagoniste entre la vie et la mort, ont pour fondement l'absence explicite de catharsis dans la scène culminante, c'est-à-dire celle où Saccard prend Renée et Maxime en flagrant délit. Cette scène, qui est suivie, *grosso modo*, par la description longue et détaillée de la dégradation lente de Renée, a sans aucun doute servi d'inspiration aux dernières scènes de la pièce ; or à l'inverse de *Renée*, dans *La Curée*, la découverte de la liaison incestueuse ne provoque pas d'action brutale ni même violente. Saccard entre dans la chambre, et un « silence terrible » se fait : les personnages s'observent, comme paralysés ; on n'entend qu'une valse lointaine couper le silence. Saccard avance, les poings serrés, comme pour assommer les coupables, mais son œil tombe sur l'acte de cession signé, et sa colère retombe : il plie l'acte, le met dans sa poche et reconduit Maxime hors de la chambre pour qu'il aille faire ses adieux à Louise et son père. L'homme d'affaires en lui

⁸⁸⁶ Il reste toutefois que Mme Raquin se repaît de la vue des cadavres jusqu'à l'aube.

prend le pas sur le mari trompé. La tension n'est pas évacuée, mais étouffée ; et, seule dans sa chambre, Renée regarde Maxime et Saccard partir en espérant les entendre se battre au-dehors, le calme et le silence lui semblant plus épouvantables que tout :

Renée resta seule, debout au milieu du cabinet de toilette, regardant le trou béant du petit escalier, dans lequel elle venait de voir disparaître les épaules du père et du fils. Elle ne pouvait détourner les yeux de ce trou. Eh quoi ! ils étaient partis tranquillement, amicalement. Ces deux hommes ne s'étaient pas écrasés. Elle prêtait l'oreille, elle écoutait si quelque lutte atroce ne faisait pas rouler les corps le long des marches. Rien. [...]

Alors le drame était fini ? Son crime, les baisers dans le grand lit gris et rose, les nuits farouches de la serre, tout cet amour maudit qui l'avait brûlée pendant des mois, aboutissait à cette fin plate et ignoble. Son mari savait tout et ne la battait même pas. Et le silence autour d'elle, ce silence où traînait la valse sans fin, l'épouvantait plus que le bruit d'un meurtre⁸⁸⁷.

Notons que tout à fait comme la version romanesque de *Thérèse Raquin*, *La Curée* recourt au vocabulaire théâtral au moment d'atteindre son acmé : la liaison incestueuse est comparée à un drame ; or ce drame n'aboutit pas à la catharsis. Le père et le fils partent comme si de rien n'était, « tranquillement, amicalement ». La fin du drame s'avère être « plate et ignoble » : la brutalité n'éclate pas, rien n'est résolu ; la purification n'est pas de mise. Or l'absence de la résolution « dramatique », la résolution pour ainsi dire normale que Renée attend, fait que la tension intime subsiste, plus forte que jamais, et incite la protagoniste à se regarder elle-même, d'abord dans le miroir, puis à travers les souvenirs qui affluent à sa conscience ; et Renée de conclure que pour Saccard et Maxime, elle n'était qu'une poupée sans importance. Cette pensée, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, la consume de l'intérieur, produisant une tension psychologique qui ne se résout que dans la dernière scène du roman. De retour dans la maison paternelle, Renée, ranimée par le vaste ciel qui se transforme en « paisible horizon de son enfance », se fait pitié et horreur, pareille au couple de *Thérèse Raquin* : une « dernière amertume », souvenir de

⁸⁸⁷ *La Curée*, *op.cit.*, p. 519.

la liaison vénéneuse et du buisson de Tanghin, remonte sur ses lèvres, et « elle sanglot[e] dans la nuit tombante »⁸⁸⁸. La tension est enfin évacuée ; l'itinéraire du personnage fictionnel arrive à sa fin et Renée peut mourir.

Dans les deux romans en question, la catharsis finale du ou des personnages, ou son absence, relève plutôt du domaine de l'intime que de celui du spectaculaire, du moins dans l'acception de l'époque. Les scènes que nous venons d'examiner sont des scènes muettes ; le dialogue s'arrête et les personnages restent souvent immobilisés par le choc ; la scène du suicide de *Madeline Férat* suggère d'ailleurs le même type de sidération. Si ces scènes sont théâtrales, c'est, paradoxalement, d'une théâtralité qui relèvera plutôt du théâtre symboliste : immobilité, silence et incertitude. Il n'est donc pas étonnant qu'en transposant ses œuvres romanesques au théâtre, Zola ait choisi de conférer à ces scènes une théâtralité plus ordinaire, ni que le traitement de la terreur et de la pitié ait différé.

Les mondes fictionnels de Zola reposent sur le principe du péché originel : au fil de l'action, les protagonistes ne cessent de chercher à racheter un passé sombre et fatal, et leur suicide, possédant une théâtralité particulière, se présente comme une dernière tentative d'obtenir d'une force divine la rédemption désirée. On verra que le drame symboliste, qu'il s'agit d'aborder à présent, partage avec le drame naturaliste ce même principe : tout comme les mondes de Zola, les mondes de Villiers et de Maeterlinck sont subordonnés à la fatalité ; toutefois, cette fatalité ne s'explique pas de manière logique : il s'agit, pour ainsi dire, d'une fatalité transcendante, qui laisse toute sa place, et ce surtout chez Maeterlinck, à l'incertitude et au hasard grâce à la transformation des

⁸⁸⁸ *Ibid.*, pp. 542-543.

principes mêmes de la dramaturgie aristotélicienne. Au suicide pur et simple, au suicide évident, est substituée une mort *probablement* volontaire ; et la catharsis se transforme systématiquement en anticatharsis.